

MATTHEW BEVIS

KOMEDYA

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 177

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 177

D

Matthew Bevis

Oxford Üniversitesi bünyesindeki Kebble College'te İngilizce dersleri veren Bevis, daha çok Byron, Dickens, Tennyson ve Joyce üzerine yaptığı çalışmalarla tanınır.

Bevis, Matthew
Komedya
ISBN 978-975-298-598-8 / Türkçesi: Sinem Akşen
Şubat 2018, Ankara, 211 sayfa

Kültür Kitaplığı: 177; Edebiyat: 14

KOMEDYA

Matthew Bevis

DOST

ISBN 978-975-298-598-8

Comedy
Matthew Bevis

"Comedy: A Very Short Introduction was originally published in English in 2013. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Dost Kitabevi Yayinlari is responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon."

© Oxford University Press, 2013

© İngilizce özgün baskısı 2013 yılında çıkan bu çeviri Oxford University Press ile yapılan anlaşma uyarınca yayımlanmaktadır.

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci baskı, Şubat 2018, Ankara

Türkçesi, Sinem Akşen

Yayına hazırlayan, Rojda Yıldırım

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Erdal Akalın - Dost Kitabevi / *Sertifika No:* 12386
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti. / *Sertifika No:* 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

İÇİNDEKİLER

“Bir nüanslar okulu olan komedyayla uğraştılar.”
Flaubert, *Bouvard ile Pécuchet* (1881)

Teşekkürler

Beni 2008'den 2010'a değin Philip Leverhulme Bursu'na layık gören Luverhulme Vakfı'na minnettarım; öyle ki, bu kitap o dönemde başlayan okumalarım ve düşüncelerimle vücuda gelmiştir. Bütün fikir alışverişleri ve soruları için Derek Attridge, Kathryn Bevis, Judith Buchanan, Jonathan Butler, Matthew Campbell, Kenneth Clarke, Ziad Elmarsafy, Jean Holloway, Alex Houen, Freya Johnston, Hermione Lee, Angela Leighton, Andrew Miller, Julia Knowles, Nicholas Knowles, Marcus Nevitt, Erica Sheen ve Marcus Waithe'ye teşekkür ederim. En başından beri kitabımı destekleyen, yayınevinden Luciana O'Flaherty'e ve kitabı son aşamaya getiren Emma Marchant, Andrea Keegan ve Kerstin Demata'ya teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, yorumlarıyla kitabın şekillenişine katkıda bulunan Oxford University Press okuyucularına da çok teşekkürler.

Özellikle de henüz taslak halindeyken kitabı okuyup değerli öneri ve görüşlerini benimle paylaşan Hugh Haughton, Adam Phillips, Seamus Perry, John Mullan ve Rebecca Knowles'a bana verdikleri ilham ve cesaret için teşekkürlerimi sunarım. Kitapta bilmeden de olsa

komedyaya sebep olmuş bir hata varsa eğer, bu hata benimdir.

Kitabımı bütün bu dönem boyunca beni güldürüp eğlendiren Rebecca'ya atfediyorum.

Ön Oyun

Altı yaşındayken "kırık" yalnızca düştüğünüz zaman olur sanırsınız. Sonra büyüyüp "kırık"ın pek çok anlama geldiğini öğrenirsiniz, ama yine de en çok düşmek demektir.

Lorrie Moore, "How to Be an Other Woman" (1985)

Komedya nedir? *Oxford English Dictionary*, komedyayı "sığ ve gülünç bir karakterin sahne oyunu" olarak tanımlamış. Tanımın, "gündelik hayattaki eylem ve olaylar"ın mecazlı anlatımının yanı sıra, diğer "mizahi buluşlar"a da uzandığı gerçeği sonradan kabul edilmiş. Yine, aynı anlam genişlemesi "komik" kelimesinin tanımında da ortaya çıkıyor: "Dramanın, hayatın, vs. güldürücü yönü." Dramadan hayata, hayattan falancaya doğru ilerleyen bu devinim epey geniş bir yelpazeyi kapsar, aynı zamanda da sözlük yazarlarının diğerleriyle ortak bir paydada buluşma ihtiyacını gösterir. Platon'un *Philebos* adlı eserinde, Sokrates, komedya üzerine konuşurken, "Yalnız sahnede değil, aynı zamanda insan hayatı denilen yüce sahnede ve sayısız du-

rumda," der. Pekâlâ, sayısız derken ne ifade etmek ister? Kati bir tanım arayışında olanları pek de memnun edecek cinsten bir ifade değil bu. Hatta, komedya ya da mizahı birer kategoriymişçesine görmenin neredeyse başlı başına bir kategori hatası olduğu anlamına bile gelir. Karikatürist Saul Steinberg de aynı hususa değinir: "Mizahı tanımlamaya çalışmanın kendisi de mizahın tanımlarından biridir." En iyisi bu söze hak verelim ve diyelim ki, komedyanın pek çok anlamı vardır var olmasına, ancak esas anlamı düşmektir.

Sınıflandırmacı yaklaşımlar bir yana, komedyanın farklı şekillerde vücuda gelişi, ayrı ayrı fakat birbirleriyle bağlantılı bir sorular dizisi getiriyor akıllara. Bu farklı değerlendirmelerden biri komedyanın teatral ve edebi yönüne odaklanıp şunları sorar: Bu edebi biçimin temel özellikleri nelerdir? Tutarlılığını bugüne değin nasıl sürdürmüş, zamanla birlikte nasıl bir değişim göstermiştir? Yine de, *Oxford English Dictionary*'nin daha geniş ölçekli bir itki ve hayatın içindeki oyun merkezli anlamı da kapsayan komedya anlayışını göz önünde bulunduracak olursak, akıllara başka sorular da gelir: Mizahı nasıl kullanabiliriz? Neye, ne zaman güleriz? Bir fıkra anlatmak, teklifsizliğe teslim olmak, safsatalardan bahsetmek, ironi yapmaya kalkışmak... Bir konuşmacıyı ya da bir yazarı bunları yaparken eğlendiren, bir yandan da riske atan şey nedir? Bu kitapta her iki değerlendirmeye ait soruların da ardına düşeceğiz. Nihayet, 19. yüzyılda, *Punch*[1] satan gazete bayilerinden biri üzülerek

1) 19. yüzyılda Henry Mayhew ve Ebenezer Landells tarafından kurulan İngiliz mizah dergisi. (ç.n.)

de olsa şunu belirtebilmişti: "Şimdilerde herkes eğlence peşinde, herkes komik sektörü seviyor." Eğlence sektörü, kabul görmüş köklü yazı biçimleriyle eğlencenin daha deneysel ve popüler türleri arasındaki unsurlardan faydalanarak ticaret yapar. O hâlde, komedyayı hem bir edebi tür hem de bir olgu, deneyim ve olaylar dizisi olarak görmek işleri kolaylaştırır diyebiliriz. Bu da, yalnızca komik drama, kurmaca yazın ve nazım klasiklerine odaklanmak yerine, pantomim, sirk, komik opera, sessiz sinema, müzikhol, stand-up gösterisi, romantik komedya, skeç gösterisi gibi türlere de odaklanmak demek oluyor. Bütün bunlara ilaveten, ister nükteli bir anekdotla, bir kelime cambazlığıyla, ister gülünç bir adımla, bir taklitle olsun komedyavari pek çok performans sayısız kez sahneye taşınmıştır.

Bu kitap, konusunun sınırları gereğince, yalnızca çok kısa bir giriş olmakla kalmayıp aynı zamanda olayları hızlıca ele almak durumundadır. Perdeler kalkmadan evvel şöyle küçük bir alıştırma faydalı olabilir. Komedya üzerine yazılmış kılavuz eserlerin birçoğu, ya Aristophanes'ten başlayıp Beckett'e kadar bu dramatik biçimin bir özetini çıkararak ya da Aristoteles'ten Bakhtin'e uzanan teorik yaklaşımlara dair genel bir bakış sunarak, okuyucuları bir noktadan başka bir noktaya taşımaya çalışır. Her ne kadar bir komedya tarihçesi olmasa da, bu kitap söz konusu biçimin Yunanlardan günümüze kadar uzanan süreçte nasıl evrildiği konusunda fikir vermesi için kronolojik olarak düzenlenmiştir. Ben çoğu zaman "komedya şuna dayanmaktadır", "mizah bundan doğar" şeklindeki ifadelerin cazibesine kapılırım. Ancak, bu, komedyayı tarihsel bir olgu değil de ezeli bir kaide olarak ele aldığım anlamına gelmez

(öyle ki, komedyanın anlamı döneme ve kültüre göre farklılık gösterir). Fakat, komedya zamanla beraber yoğrulurken, bazı fikir ve örneklerin zaman içerisinde yinelendiği göze çarpar. İşte, ben de bilinen engelleri aşabilen bir içgüdü, beklenti ve sürprizleri altına alan bir çatı ve dünyayla başa çıkmanın bir yolu olarak görülen komedyanın repertuvarında neler olabileceği konusuyla ilgileniyorum.

Bu kitap birbiriyle ilintili konuların bir dizisi olarak düzenlenmiştir: girişler, gelişme, karakterler, olay örgüleri, kudret, ıstırap ve son. Ben, burada, teorideki ve pratikteki komedyanın yüzleşmesini, hem yüksek hem de düşük bağlamlı kültürlerde ve farklı zaman dilimleri ve biçimin farklı şekilleri arasında karşılaştırmalar yapmayı amaçlıyorum. Şeytan mizahın ayrıntısında gizlidir, bu yüzden, ben de örneklerden yola çıkıp kısa ve net alıntılar yaparak hikâyeyi bizzat komedyanın ağzından sunmaya çalışacağım. Örnekler konunun esasından bağımsız değildir; bazen insanlar, sahneler, anlar ya da üsluplar çok daha büyük tartışmaların birer temsili olarak seçilip bu şekilde incelenebilirler. Vaka çalışmaları daha kapsamlı teorileri ve genellemeleri desteklemek, diğer bir deyişle test etmek adına yapılmaktadır.

Hâl böyle olunca, girişin *kısası* daha makbul olacak. Kısalık ve özlük kıvrak zekâdan gelir. Buster Keaton iyi bir komedyanın kartpostala bile yazılabileceğini söyler. Anlamını açıklamak suretiyle bir şakanın tadını kaçırmaktan daha fena bir şey yoktur, ne de olsa, şaka, tıpkı düşünür Theodor Lipps'in de buyurduğu gibi, şakalığını yapar… Hem de hiç dolandırmadan. Aristophanes'in *Nephalai* (*Bulutlar*) adlı eserindeki Sokrates hicvinden tu-

tun, *Frasier*'ın Crane kardeşlerinin yediği fırçalara değin, komedya nerede bir entelektüel, ince eleyip sık dokuyan, kılı kırk yaran kimse ya da lafı dolandıran başka bir canlı varsa onu bulup didikleyerek fikir üretir. Max Eastman'ın "bir şakanın doğru açıklaması komik olmamakla kalmaz, doğru bir açıklama gibi de gelmez kulağa" deyişine hak veriyor insan. Yine de, komedya ekmeğini aklın zaaflarından çıkarıyorsa eğer, aynı şey bizim de başımıza gelecektir; demem o ki, komedyayı ciddiye almadan da dikkate alabiliriz. Ludwig Wittgenstein, "Ciddi, bir o kadar da başarılı bir felsefi eser baştan sona *şakalarla* da yazılabilir," der. Belki de bütün bunların altında yatan şey, şakanın bizleri bildiğimiz ya da bildiğimizi sandığımız şeyleri düşünmeye sevk eden yollardan biri olmasıdır. Yapılan şakayı anlamamızla birlikte gelen şaşkınlık, o noktaya varabilmek için didik didik edilmiş beklentilerimiz ve bu beklentilerin bize kendimizle ilgili neler anlattığı konusunda bir merak uyandırır. Geçtiğimiz günlerde Paolo Virno şunları ileri sürmüştür: "Yapılan her şaka, merkezine, bir normun uygulanışıyla ortaya çıkan ihtimaller yelpazesini koyar." Böylelikle, insan, herhangi bir norma uymalı mı, yoksa karşı mı çıkmalı diye etraflıca düşünebilecektir.

Komedyanın bozguncu ve radikal doğası hakkında yayılmış dedikodular epey abartılmıştır. Nitekim, bazı Marksistler komedyayı da kitleleri uyutan afyonlardan biri olarak görür; Adorno ve Horkheimer, Kültür Endüstrisinin şakayı ve komedyayı birer uyuşturucu gibi kullandığından yakınıp, "kahkahanın mutluluklar üzerine oynanan bir düzenbazlığa malzeme edilmesinden" dem vururlar. Kahkahanın böylesine rastlamak pekâlâ mümkündür; ancak,

hepsi böyle midir, elbette hayır. Üstelik, komedya yalnızca şakalardan ibaret olacak, illa insanı gülmekten kırıp geçirecek diye bir kural da yoktur. Güldürücü müymüş, katıla katıla güldüren cinsten miymiş bakmaksızın, artık "ahmaklık", "üretkenlik" ya da "absürd" gibi bazı düşünce biçimleri ve ifadeleri de komedyanın yörüngesine girmişe benziyor. Ben de kitabım boyunca hem bu ilişkiler hem de diğerleri üzerine kafa yoracağım. Yine de, şimdilik bir giriş hipotezi olarak, bir mizah araştırmasının "neyin gülünesi olduğu" üzerine değerlendirme yapması gerektiğini ileri sürüyorum (elbette, "gülünesi" şey güldürebilir de güldürmeyebilir de; hadi güldürdü diyelim, bu gülüşün ölçülmesi kolay olmayabilir).

Anita Loos'un *Gentlemen Prefer Blondes* (*Erkekler Sarışınları Sever*, 1925) adlı eserinde, Lorelei Lee'nin "Piggie katıla katıla gülüyordu. O güldükçe ben de gülüyordum tabii. Piggie'ye dedim ki, sen fıkrayı nasıl anlatacağını çok iyi biliyorsun" diye eğlendiği bölümde aslında kimin şaka konusu olduğuna dair tatlı bir belirsizlik vardır. Lorelei Piggie'ye mi gülüyor, yoksa biz Lorelei'e mi gülüyoruz ya da, en fenası, kahramana yöneltilen pek bilmiş tavrımız için kitap mı bize gülüyor, belli değildir. Sigmund Freud, ya da biz ona Lorelei Lee'nin seyahatleri esnasında bizzat tanışacağı "Dr Froyd" diyelim, "bir şakanın nesine güldüğümüzü bilmek, sonradan bu konuda analitik bir araştırma yürütsek dahi, pek mümkün değildir" yollu fikrini ortaya atar. Daha da yakın bir zamanda, düşünür Ronald de Sousa, konu kahkahaya geldiğinde analizlerin ucu bucağı olmayacağını şu sözlerle aktarıyor: "'Hangi *maksatla* gülüyoruz?' sorusuna cevap verebiliyorsak eğer, o gülüş samimi

değildir." Belki de, komedyaya kısa bir giriş yapacaksak eğer, soruları, en can alıcı soruları didiklerken dahi cevapsız bırakarak konunun tadını çıkarmalıyızdır. Federico Fellini'ye *Clowns* (*Palyaçolar*, 1970) adlı fantastik belgeseliyle amaçladığı şeyin ne olduğu sorulduğunda şöyle cevap verir: "Güzel bir soru sormak, yoksa cevap hiç umurumda değil."

I. Bölüm

EVVELEMİRDE...

Demiştin ki "Dur. İzin ver düşüneyim bir an".
...sonra duyduğumuz bir parlak kelime oyunu.
Koyuverdik gitti kahkahayı.
Destekçilerin telaşlı, bir bir kayboluyordu;
Hem, sonra, bütün o söz aralarında
Yakaladık hepimiz bir ileri bir geri,
İşte, kırılgan yıldız ışıl ışıl doğuyordu.

Elizabeth Bishop, "The Wit" (1956)

Bir yıldız doğuyor

Komedya bizlere hayattaki duruşumuz üzerine bir güvence verebilir. Bir şakayı paylaşmak bir dünyayı paylaşmaktır. Mizahi içgüdümüz bizleri bir yandan yepyeni dünyalar yaratmaya davet eder; en çok da yeni şeyler denemeyi sevenlerin kulağına fısıldar. Bishop, şiiri üzerine

şunları söyler: "Kelime oyunu yapmak mantıklı düşünmeye benzemez; tam tersine, parça parçadır; tıpkı bir yıldızın ya da bizzat kâinatın doğuşunu zihnimizde canlandırışımız gibi." Şair, "parlak" kelimesini kullanarak yaradılış eylemine göndermede bulunur; böylece, bu ışıl ışıl, aydınlık nüktesini tanımlamakla kalmayıp bir yandan da uygular. Bu yaradılış hikâyesi –burada ona kahkaha diyebiliriz– tanrıların dünyayı kahkahalardan yarattığını öngören antik kozmolojilerin başka bir halidir. Kitab-ı Mukaddes'te de, aynı şekilde, kahkahayla olağandışı, mucizevi doğumlar arasında bir ilişki kurulur. Zira, Tekvin'deki ilk kahkahayı İbrahim'den duyarız: "Yüzüstü yere kapandı ve güldü." İçinden, "Yüz yaşında bir adam çocuk sahibi olabilir mi? Doksan yaşındaki Sara doğurabilir mi?" dedi (17:17). Nitekim, Sara hamile kalacak ve adını anne babasının ilk tepkisinin yankısından alan İshak'ı doğuracaktır (İbranice'de *Yichaq*, "o gülecek" anlamına gelir). Sonra, Sara, "Tanrı yüzümü güldürdü. Bunu duyan herkes benimle birlikte gülecek," der (21:6).

Samuel Beckett'in Murphy'si şöyle der tane tane: "Evvelemirde kelime oyunu vardı." Komedya ürünleri genellikle ortaya çıkış fikri etrafında dönüp dolaşıyor olsa da, komedyanın başlangıcı için belli bir noktayı göstermek, kelime oyununun (tekillikten ikilik yaratmak) başlangıcını göstermek kadar zordur. Öyle ki, kelimenin etimolojik kökeni de bu biçimin ortaya çıkışının belirsizliğine değinir. Bazıları komedyanın anayurdunun *kome* ("taşra köyü") olduğunu ortaya atmış olsalar da, kelimenin kökünün *komos*'tan gelme ihtimali daha yüksektir. *Komos*'un tanımı epey zordur, kelimeyi en doğru şekliyle Kenneth Dover



1. *Komos.*

"gürültücü, şen, esrik bir kafile" olarak tercüme etmiştir. Buna bir de *-ody* (şarkı) sonekini eklediğimizde karşımıza epey kafayı bulmuş bir güruhun bir şeyler hakkında şarkılar söyleyip danslar ettiği bir tablo çıkar (bkz. Resim 1).

Tractatus Coislinianus elyazmasında komedya için epey net bir Aristotelesçi tanıma yer verilir: "Herhangi bir gülünç eylemin taklidi." Bunun yanı sıra, metinde "komedyanın anası kahkahadır" diye bir ifade de geçer. Annesi kahkaha ise babası kimdir peki? Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde, Attika komedyasının, fallus karnavallarında başı çekenlerin iambik vezninin yanlış kullanılmasıyla türemiş olabileceği üzerine tahmin yürütür. Yine, aynı güruh, işin içine içki de girince, Antik Yunan mitolojisinde şarabın, işretin ve şenliklerin tanrısı olan Dionysos'a çıkarır yolu-

muzu. Komedyanın, hem Atina'da hem de civar bölgelerde gerçekleştirilen Dionysos ve fallus ritüellerinden geldiği, ayrıca Aristophanes'in oyunlarının da (Batı'nın komik dramasının günümüze ulaşmış en eski örnekleri) bu mevsimlik bitki ve bereket törenlerinden esinlendiği yönündeki iddia birçokları tarafından ortaya atılmıştır, bunların en bilineni de klasik araştırmacılarından Francis Cornford'un iddiası olmuştur. Bu açıdan baktığımızda, komedya keşmekeşinin ardında ritüellerin yattığını görürüz. Bu türün ayırt edici özellikleri arasında kaba saba bir eğlenceyi hayat vadeden bir arınma biçimi olarak görmek; eski senenin, yeni senede tekrar hayat bulması ve ölünün dirilişi; yaratıcılık gücünün bir göstergesi olarak ahlaksızlıkların sergilenmesine müsaade etmek gibi özellikler vardır.

Komedyanın etiyolojisi üzerine ortaya atılan iddialar tartışılmaya devam etse de, konu Attika dramasına gelince sular durulur. Oyuncular büyük penis aksesuvarları ve grotesk maskeler takardı (Dionysos'a tapınmanın maskeli canlandırmalarla ilişkilendirilmesi eski geleneklere dayanır). Komedyanın doğuşu konusunda kabul görmüş tarih, yani Dionysos şerefine düzenlenen Atina festivalinde yapılan drama yarışmalarında komedyaya da yer verilmeye başlandığı tarih olan İÖ 486'dır. Bu oyunlarda gerçekleştirilen performansların her biri aslında dini törenin bir parçasıdır; şehirde kutlanan büyük Dionysia töreni boyunca, koruyucu tanrının heykeliyle birlikte bizzat Dionysos'un papazı bu dramatik gösterileri seyrederdi. Aristotelesçi komedya bir yandan kabul görmüş geleneklerden faydalanırken, bir yandan da oyuna dini tören parodilerini dâhil ederek geleneklere göndermede bulunmaktan zevk alır.

Aristophanes'in *Batrakhoi* (*Kurbağalar*, İÖ 405) adlı eserinde, karakterlerden biri işini bırakıp ön saflardaki şefe yalvarır: "Ah, haşmetmeap, esirgeyin beni! Gösteriden sonra içeceğimiz içkiler hatırına." Bu sözleri sarf eden kişi, oyunda yeryüzüne indirilip epey müşkül duruma düşmüş tanrı Dionysos'tan başkası değildir; şöyle başlar: "Ne büyük rezalet. Ben, Meyus'un oğlu Dionysos, faniler arasında savaş vermeye mecbur olayım, olacak şey değil." Bu çeviri orijinal metnin ruhunu yakalar: burada "Zeus"un "Meyus" olarak değiştirilmesi, bir yandan Dionysos'un içki müptelalarıyla olan bağlantısına göndermede bulunurken, öte yandan da komedyanın sık sık duyduğu tanrıları tahtından etme, baba figürünün ayağını kaydırma, bir şeyleri altüst etme arzusunu gösterir bizlere. Aristophanes'in oyunlarında, genellikle, kendi evinde yeniden doğan tanrı misali, oğlunu mağlup ederek sihirli bir şekilde gençleşen yaşlı adam figürüne odaklanılır, tabii yaşlı adamların tanrılarınkinden farklı istekleri vardır. Aristophanes'in *Ornithes* (*Kuşlar*, İÖ 414) adlı eserinde, koro şefi, dinleyicilerine babaların yumruklanmak için yaratıldıklarını söyler: "Dövüşecekseniz eğer, mahmuzlarınızı hazırlayın."

Bu kavga söyleşisinin yeni kurallara ihtiyacı var. Komedyanın antropolojik okumaları bu türün ilk örnekleri üzerine yoğunlaşsa da, bugün Eski Komedya diye adlandırılan biçim yeni olan her şey için bir ukde besler. Kendinden yaşça büyük kardeşi tragedyanın aksine, komedya neredeyse sıfırdan başlamıştır. Komedya yazarları, tragedya yazarlarının yaptığı gibi, mitlerden konu alıp onu tekrar tekrar kullanamazlar. Komedyada olay örgüsü *mitos*tan ziyade *logos*tur (Aristophanes'in oyunlarının konusunu an-

latırken sıklıkla kullandığı bir kelimedir bu). Antiphanes, *Poiesis*'in bir bölümünde, tragedya için "zahmetsiz bir sanat" der. Komedya yazarları çok daha çetin bir iş yaparlar: "Her şeyi kendimiz türetmek zorundayız: isimlerden tutun kurguya, eyleme, ikinci perdeye, açılışa kadar." Komedyanın bu külfeti aslında bir nimettir de, üstelik, Aristophanes'in yaratıcılık kabiliyetinin, Eski Komedyanın sonraki çağlara bıraktığı mirasın açıklanmasında ne kadar etkili olduğunu gözler önüne serer. Aristophanes'in komedya sahneleri denince ilkin bir kalabalık, sürekli devam eden bir hareket, bir alışveriş göze çarpar. Komedyanın yirmi dört kişilik korosu tragedyanınkinin iki katıdır. Üstelik, klasik tragedyanın asla imkân tanımayacağı bir şeye cesaret eder komedya: *parabasis*. Koro dönüp sözü bizzat seyirciye yöneltir, kurmaca olay örgüsünden uzaklaşılıp dönemin bilinen şahsiyetleri ve olayları üzerine tartışmalar açılır. Aristophanes'in oyunlarında böylesi teatral ilüzyon çatlakları *parabasis* ile sınırlandırılmayıp sıklıkla kullanılır; böylelikle, bir yandan komedyanın yaratıcılık sürecine duyduğu hayranlık gözler önüne serilirken, bir yandan da seyirciler yalnızca seyretmekle kalmayıp oyuna katılmaya teşvik edilir.

Bu işbirliğinin, insanın duyularına dokunan bir cazibesi var. *Sphekes* (*Eşekarıları*, İÖ 422) adlı eserin *parabasis* bölümünde, koro şefi, oyun yazarından "yeni fikirler ekip yetiştiren" bir sanatçı olarak bahseder ve seyircilerden bu adamı iyi dinleyip sözlerini "birer meyve gibi" toplamalarını ister. Bu sanat, Aristophanes'in zengin sözel yaratıcılığı öteki zenginliklerin birer mikrokozmosu olarak görmesiyle olgunlaşmaya başlar. Plutarkhos, daha sonraları, kelime oyununun baygınlık veren bir yersizlik olduğundan ya-

kınır, ancak, düşünecek olursak, oyun yazarının o şaşaalı gösterişleri de (kelime oyunun yanı sıra, hem seçkinci kelimeler hem de halkın kullandığı kelimelerle neolojizmi birleştirmek) başlı başına yersizliğe adanmışlıktır zaten. Mesela, *Ornithes* (*Kuşlar*) adlı eserde, "*kanat*" kelimesinin Yunanca karşılığının aslında "fallus"un bir güzellemesi oluşundan iyi ekmek çıkarılır. Tereus çıkıp "bizler beyaz susam, yabanmersini, gelincik, bergamot bahçelerinde yemleniriz" dediğinde, aslında anlatmak istediği başka şeyler de vardır; adı geçen bitkilerin çoğu kadın cinsel organına birer göndermedir. Komedyanın bu formu, insanlara ve tabii kelimelere sıradanlıktan biraz uzaklaşma imkânı tanır ve seyircileri bazen bedenleriyle (sözel ya da başka bir yolla) şanslarını zorlayabilecekleri durumlardan zevk almaya davet eder.

Demek ki, en başından beri komedyanın hem duyular konusunda, hem de seyircinin elle tutulur varlığı konusunda kendinden emin bir cazibesi vardı. *Batrakhoi* (*Kurbağalar*) adlı eserin ilk kısmında Ksanthias dönüp Dionysos'a sorar: "Seyircilere şu sıradan şakalardan birini yapayım mı, efendim, hani seyircileri her seferinde güldüren şu şakalardan?" İşte, bu cümle, komedyanın çift yönlü ritmini yakalar; bu biçim, eski geleneklere uzanan kökleri reddetmese de, öncelikli olarak şakaya duyduğumuz ihtiyaçtan yeni eğlenceler çıkarmak ve tüm icatların ihtiyaçlardan doğduğunu kanıtlamak ister. Hakikaten, şakalar, tıpkı Eski Komedyanın öteki büyük oluşumları gibi, hem bir ritüel hem de ritüelin bir parodisidir. Antropolog Mary Douglas da şakayı "biçim üzerinde yapılan bir oyun", hem bir tören hem de bir "anti-tören" olarak görür. Bu işin zevki, neyin mubah olduğu, neyin olmadığı konusunda aklımıza oyun oynama-

sında yatıyor: "Şakayı yapan kimse, bir tanrı gibi, yepyeni, önceden tahmin edilemeyecek türde bir yorum zenginliği sözü verir," der Douglas ve devam eder, "şakalar her şeyin mümkün olabileceğini gösterir." Hatta, belki de, sadece ifadeler aracılığıyla dahi dilediğimiz şeyi gerçekleştirebileceğimize değinirler. Batı edebiyatının kıymetlilerinden, günümüze ulaşmış en eski komedya olan, Aristophanes'in *Akharneis* (*Akharnialılar*, İÖ 425) adlı eserinde, Dikaiopolis meslektaşı Euripides'e emir verir. Tragedya yazarı cevap verir: "Yok, maalesef, ne mümkün." Peki, komedya yazarı ne dese beğenirsiniz? "Sen yap yine de." Şu gülünç dünyada gerçeklerin tersini düşünmek insana iyi gelir. Komedya, hani o imkânsız sanılan dünyaların en güzelini eğer istersek mümkün kılabileceğimizi gösterir bizlere.

Taşra zevkleri

Değerlendirmeye en baştan başlayacaksak, komedyanın ilkin *nerede* ve *ne zaman* başladığı üzerinden ilerleyip daha sonra öteki dönemlere odaklanılabilir. Attika draması *polis*lerde şehir adına sahnelenirdi. Bu dramalar, şehir sakinlerinin hem kendilerine yönelttikleri bir özeleştiri hem de hayali yerler üzerine incelikle düşünmenin bir fırsatıydı. *Ornithes (Kuşlar)* adlı eserde, Pisthetaeros seyirciye "şöyle gam kasvet olmayan bir yer olsa" der (Peloponnesos Savaşı, Atina'nın kırsal kesimde yaşayan nüfusu dara düşürmüş, birçoğunu şehre göç etmeye mecbur etmişti). *Akharneis* (*Akharnialılar*) adlı eserin ana kahramanı Dikaiopolis'in ismi "dürüst şehirli" ya da "adaletli şehrin vatandaşı" an-

lamına gelir. Ancak, kendisi bir çiftçi olan Dikaiopolis homurdanır durur: "Ah, Atina, Atina. Nereden nereye... Şimdi uzaklardan seyrediyorum kırları... Kahrediyorum şu şehre. Nasıl burnumda tütüyor köyüm, ah bir dönebilsem geri." Görünüşe göre, komedya tanrıçası Thalia (Yunancada "gür, çiçek açan" anlamına gelen *Thaleia* ve "körpe filiz, sürgün" anlamına gelen *thallos* kelimelerinden gelir) pastorallikten meyve alma arzusunun tanrıçasıydı.

"The Laughter of Gods" (Tanrıların Kahkahaları) adlı eserinde, "*Evvelemirde geriye dönüş vardı,*" der Maurice Blanchot. Komedya eserlerinin birçoğu, ister Arkadia'ya yolculuk, ister Altın Çağ'a geri dönüş, ister kayıp cennetin arayışı olsun, illa ki bir "doğaya geri dönüş" ile başlar. İşin tuhaf yanı, bahsi geçen geçmişe dönüşlerin, sık sık statükonun elinden kurtulma, özgürlüğe kavuşma gibi yepyeni başlangıçlar vaat etmesidir. Shakespeare *As You Like It* (*Nasıl Hoşunuza Giderse*, 1599) adlı oyununda, ilk perdenin kapanış satırlarında bu değişimin üzerinde durur: Celia "Haydi gidelim" der. "Şimdi artık memnun gidiyoruz / Sürgüne değil, hürriyete."[1] Shakespeare'in şenlikli komedyaları da, bu edebi türün çok eskilere dayanan, insan aklının el üstünde tutulan o hayallerinin topografyasını sunma tutkusundan nasibini almıştır. Bu komedyalar, bir bakıma, tabiatın filizlenmekte olan enerjisini insanoğlu adına içinde toplamanın yollarını arayan Ortaçağ'a ait ritüel oyunlarının birer yankısıdır. Eleştirmen Northrop Frye da komedyanın Bahar Mitosu için şöyle der: "Alı-

1) Halide Edip Adıvar ve Vahit Turhan çevirisinden alıntıdır (*Nasıl Hoşunuza Giderse*, 1. Perde, 3. Sahne, s. 6).

şılagelen dünyadan yeşil dünyaya, oradan yine eskiye devam eden ahenkli bir hareket... Yeşil dünya analojilerle doludur; yalnızca ritüellerin zengin dünyasını değil, aynı zamanda kendi arzularımızın çizgisinde yarattığımız hayali dünyayı da yansıtır." Eğer şu dünyada gülüyorsak, bu gülüş genellikle elemden, tasadan kurtulmanın işaretçisi bir neşe, bir kutlama niteliğindedir. Elbette, bu kurtuluş yalnızca gerçeklerden kaçış değildir, aksine, onları tazeler de, tıpkı Rosalind'in ağaçların altında Orlando'nun aklına şöyle tatlı tatlı girmesi gibi: "Gel, bana ilân-ı aşk et, ilan-ı aşk et; çünkü bu bayram keyfi içinde muvafakat etmem çok muhtemeldir."[2] Burada, Rosalind'in "bu bayram keyfi içinde" deyişi, içinde bulunduğu ruh halinin belki uzun sürmeyeceğini, ancak, yine de, sürdüğü müddetçe yaşadıklarından arta kalan şeyleri daha da pekiştireceğini anlatır.

Shakespeare'in komedyaları zengin, çok çeşitli şehir şenlikleri ve bayram gelenekleri mirasında demlenmiştir, bunlara *saturnalia* eğlenceleri, karnavallar, Mayıs oyunları, Onikinci Gecede yapılan "Lord of Misrule" seçimleri (Noel oyunlarını yönetecek kişinin seçilmesi) de dâhildir. Bazı post-reformist yorumcular bu eserleri gülünç bulmuyordu. Püriten Phillip Stubbes, *Anatomie of Abuses* (*İstismarın Anatomisi*, 1583) adlı eserinde, "tenhalara giden genç kadınları" da "kâfirliğe, şeytana uymaya, fuhuşa, sarhoşluğa, kibre, vesaireye" cesaretlendiren öteki festivalleri de topa tutar. Hâlbuki, komedya bu vesaireye tutkundur; *A Midsummer Night's Dream* (*Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüya-*

2) Halide Edip Adıvar ve Vahit Turhan çevirisinden alıntıdır (*Nasıl Hoşunuza Giderse*, 4. Perde, 1. Sahne, s. 4).

sı, 1590-6?) adlı eserde, olayların çıkış noktası konusunda şüpheye yer yoktur. Oyunun geçtiği mekân, komedyanın doğduğu yerlerden biri, Atina olsa dahi esas merkezden biraz uzaklaşır ve "ormanda, şehirden uzakta bir yerde" geçer. Oyunda ormanın tenhalıklarını arayanlar yalnızca âşıklar değildir; Bottom'un oyuncu kafilesi de oyunlarının provasını yapmak üzere aynı yere giderler. Shakespeare, böylelikle, komedyası aracılığıyla aşk ve edebi yaratıcılık arasındaki bağı vurgular. Tıpkı Aristophanes'te olduğu gibi, oyun yazarlarının kelime oyunu konusundaki yeteneği yeşil bir dünyada ortaya çıkar ve karakterlerin kendi duygularıyla işbirliği yapıyor gibi görünür. Demetrius, "Bana bu korulukta buluşacaklar demiştin. Geldim işte. Ama Hermia'ma kavuşamadım," derken aslında öfkeden deliye döndüğünü de söyler bizlere [koruluk (*wood*) Eski İngilizce '*wód*'dan gelir, anlamı ise "kızgın", "öfkeli"dir]. Demetrius bununla da kalmayıp hem sözel hem de fiziksel varlığa farklı deneyim imkânları tanıyan bu yerin ruhunu emerek baştan çıktığını anlatır. *Love's Labour's Lost* (*Aşkın Çabası Boşuna*, 1590'lı yıllar) adlı eserde Berowne şunları itiraf eder: "Ben de sevdim elbet, bana kafiye yapmayı da zaten bu öğretti ya." Tam da buna uygun olarak, bu oyun, komedyanın aslında değişik başlangıçlara ne denli meraklı olduğunu kanıtlayacak tek bir kafiye ihtimalinden zevk alır: veladet/mürüvvet. Shakespeare'in oyunlarında genellikle ortada paylaşılmış bir şaka varsa eğer, oradaki karakterlerin konuşmaları birbirleriyle kafiyelidir. *A Midsummer Night's Dream* adlı oyunda büyünün bozuluşu ve âşıkların ormanı terk edişinden sonra bir daha kimsenin kafiyeli konuşmaması epey göze çarpar.

Komedyanın yeşillik bir yerde tezahür ettiği ve böyle bir yerin arayışıyla başlamış olabileceği görüşü, şehrin dışına çıkmanın zor olduğu sonradan kanıtlanmış olsa da, uzunca bir dönemdir geçerliliğini korumaktadır. Restorasyon komedyası şehirde ve ev içinde geçen geleneksel temalar yerine bahçelerde geçen savunmasızlığı, ürperişleri işler. William Wycherley'in *Love in a Wood, or St James's Park* (1671) adlı eseri bu geçişi gözler önüne serer. Rochester'in *A Ramble in St James's Park* (*St James Parkı'nda Bir Gezinti*, 1680?) adlı eserinde ağaçlar belli belirsiz bir örtüye benzetilir: " Gece vakti gölgelerinde / Kulamparasını mı ararsın, tecavüzcüsünü mü, ensestini mi?" Bu da bizlere komedyanın cennet bahçelerinin de, Arden'in de tehlikelerle gölgelenebileceğini hatırlatır. Komedya açılışlarında çoğu zaman bir hayal ürünü, bir arzu giderme güdüsü var olsa da, bu biçemin ömrünün uzun oluşunda havada uçuşan hülyaları sorulara tabi tutmaya hevesli oluşunun payı büyüktür. Komik yaratıcılık kendi varlığının bilincinde olduğundan, çoğu zaman, en büyük özlemlerinden komedya çıkarır. Yani, diyebiliriz ki, yeşil bir dünyanın neşeli bir kahkahasına duyduğumuz o insani ihtiyaçtan dahi gülünçlük çıkarılabilir.

Yeni başlangıçlara olan hevesimizin de bir yerde komedyaya konu olabileceği fikri Gustave Flaubert'in *Bouvard et Pécuchet* (*Bilirbilmezler*, 1881) adlı eserinde adım adım kendini gösterir. "Şimdi kırlarda olmak vardı!" Roman daha ilk sayfasından gülünçlüğünü ortaya koyarak başlar; bulundukları yerden başka bir yerde yaşamaya olan hevesleri sayesinde, iki Parisli mübeyyiz dost olurlar. Derken, bir gün Bouvard'a miras kalır. İkili gidip derhal

bir kır evi satın alır, oraya taşınırlar; taşınır taşınmaz da kendilerini bahçelerine adarlar. Pécuchet çok daha fazla ürün yetiştirmeye imkân tanıyacak organik gübre üretmek için kolları sıvar. Üç ayrı bölüm düzenler. Yetişen yeni ürünlerden kalan çerçöp öteki mahsullere taşınacak, böylelikle daha fazla gübre sağlanacaktır, bu işlem böyle böyle sürüp gidecektir... Bir gün, Pécuchet dışarı, "hayvan gübresi avına" çıkar. Romanda geçen bu ev ekonomisi, bir antik komedya ritmi olan ölümden diriliş konusunu yeniden işleyerek ritüelleri ve folkloru taklit eder. Edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı Mikhail Bakhtin, Rabelais üzerine yaptığı çığır açan çalışmasında şunları gözlemler: "Dışkı sözcüğü bereketle birlikte anılırdı (...) dışkılamak ve küçük düşürülmek yeniden doğmak adına bedensel bir mezar kazmaktır." Ancak, Flaubert'in romanı ilerledikçe, bu bolluk bereket takıntısı tatlı, bir o kadar da faydasız bir absürtlüğün parçası olmaya başlar. İkili dağ gibi kitaplar okur, ev işlerinde ilerleme kaydetmek için düzinelerce deney tertipler, her seferinde biraz daha fuzuli bir denemeyle hayallerindeki hayatı kâbusa çevirirler. Bu hikâye cennet bahçesinin güncel bir haline dönüş olsaydı eğer, arka bahçedeki Komedya Bilgisi Ağacı'nın onlara vereceği iyi bir ders olurdu. "Belki de," diye şüphelenir Pécuchet, "Belki de, arborikültür denen şey bir şakadan ibarettir!"

Cennet bahçesindeki açmaz

İnsanın hayatı boyunca tutunabileceği bir yaratılış mitinin inşasında komedyanın epey payı vardır. Komedya

yaratıcıları, çoğu zaman, ileri doğru adım atabilmek için öncelikle geçmişe gitmenin bir yolunu bulmaya çalışırlar. Ancak, Bouvard ve Pécuchet'nin hem jeolojik hem dini araştırmaları planladıkları gibi gitmeyince ikili hayatlarının geri kalanını mübeyyizlik yaparak geçirmeye karar verir. Hem Flaubert'in bu romanının hem de komedyaya meyletmiş nice olay örgüsünün en can alıcı noktasındaki şaka şudur: Altın Çağ'a ya da cennet bahçesine geri dönmeye çalışmak gülünçtür, çünkü, orada olsaydık bu sefer de başka bir yerde olmayı dileyecektik. Samuel Johnson'ın *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia* (1759) adlı eseri cennet bahçesinin cehennemi olarak görülen yeryüzünde geçer, Mutlu Vadide. Burası öyle bir yerdir ki akla hayale gelebilecek ne varsa daha ister istemez elde edilebilir. Ancak, bunlar Rasselas'ın umrunda bile değildir: "Ne bir şey istiyorum ne de ne istediğimi biliyorum, benim en büyük derdim budur... Ben zaten her şeyin keyfini fazlasıyla sürdüm, ama keşke şöyle dileyebileceğim bir şey olsaydı." Bu müzminleşmiş komik ikilemin güncel bir şekli Talking Heads'in "(Nothing but) Flowers" (1987) adlı şarkısında karşımıza çıkar. Şarkı şu zorunlu başlangıçla başlar: "İşte buradayız / Sanki Âdem'le Havva gibi / Şelaleler akar / Cennet bahçesinde." Ve eskiden her şeyin nasıl da güzel olduğunu üzülerek hatırlar:

Eskiden buradaydı mağazalar,
Yerinde çiçekler bitmiş...
Cennet buysa eğer
Biçmek isterdim otlarını...
Pizza Hut vardı bir zamanlar,

Yerinde sıvama papatyalar...
Kullanırdık mikrodalga fırınlar
Şimdiyse yediğimiz bir fıstık, bir dut var.

Eğer ortada bir yasak elma varsa, mutlaka küçümsenirdi. Ve şarkı bir yakarışla sona erer: "Beni buralarda tutsak bırakma / Nasıl alışayım bu hayata." Bu şarkı dünyada olmanın nasıl gülünç olabileceğinin sırrını paylaşır bizlerle: bu yol yanıltıcıdır çoğu zaman, bambaşka hayatlar yaşama ihtimaline sevdalıdır; ama insanın 'işte bu' diyeceği bir yaşama biçimi yoktur aslında. Komedya "yeşil bir yer" için ne kadar ah ederse etsin, öte yandan, hayal gücü ve harcayacak zamanı olanlar için, çimlerin başka yerlerde hep daha parlak olacağını kanıtlar. Şair ve eleştirmen Randall Jarrell'ın bu konuda çok yerinde bir sözü vardır: "Altın Çağ'da bile insanlar çıkıp nasıl olur da her şey bu kadar sarı olabilir diye yakınırlar."

Komedya şakanın bizimle ilgili olduğu hissini uyandırır. Bu çelişki bazen insanın hevesini söndürür, bazense hayallere daldırır, ancak bu edebi türün kışkırtmaları yüzünden sahne dışında dahi bela eksik olmaz. Mesela, John Middleton Synge, İrlanda draması için tasarlanan yeni başlangıçta gelip yerini alsın diye çağrıldığında, şu bahsi geçen altın çağın ne demek olabileceğini araştırmak için komik ritimlere yönelir. *The Playboy of the Western World* adlı eseri ilk kez 1907 senesinin Ocak ayında sahnelenmiştir; oyunun önsözünde, Synge, "şehirlerin modern edebiyatını" ve "yerel hayattaki taze baharın unutulmasını" eleştirir. Oyunun konusu bahar mitosunun başka bir formu olup bazı merkezî komik kinayeler etrafında gelişir. Ancak, ye-

rel hayat da sanıldığı kadar rahat değildir. Playboy Christy Mahon, bir köylü geleneği olan görücü usulü evliliğe karşı gelir, üstelik hem babasının hem de onun katı kurallarının katili olur. Sevgilisi Pegeen şöyle der: "Delikanlı adammışsın, gözünü dahi kırpmadan harcadın pederi." Bu oyunu inceleyen bir eleştirmen, oyunu Baudelaire'in Paris'te bir restorana şairin tekinin "zavallı babacığımı öldürdükten sonra..." diye bağırarak girdiği şu meşhur şakasına benzetir. Bu, Oedipus tadında ancak komplekssiz bir komedya açılışının en saf, en öz halidir.

Aristophanes'in seyircileri olsa, bunu gülerek karşılardı; zaten komedyada baba tanrının ölümü genellikle yeniden doğuşun bir başlangıcı olarak görülür. Zaten Christy'nin de babası oyunun sonunda dirilecektir. Ancak, Synge'in seyircilerinin çoğu, İrlanda köylülerinin sanki ulu orta ve önüne gelenle yatan kişilermiş gibi tasvir edilmesine öfkelenip oyunu İrlanda kadınına bir hakaret, milletlerine yapılmış bir karalama olarak gördü. Dublin sokaklarında gösteriler düzenlendi. Birkaç gece sonra, oyunculardan biri çıkıp yapacağını yaptı; "Gece çökmeden önce ahlakımıza uygun bir şov başlayacak," dedi. Basından bir muhabir, daha sonraları, "böylesi gerilimli bir durum için o kadar isabetli bir sözdü ki bu, salonda toplanmış bütün taraflar kuvvetli bir kahkaha tufanına kapıldılar" diye bir not düşer. Kuvvetli olmasına kuvvetli, ancak bir o kadar da gergin bir kahkaha tufanı. Burada geçen "tufan", komedyanın kontrol edilmesi güç duyguları sık sık kurcalamaktan keyif aldığının bir göstergesidir. Bu edebi tür *komos*tan besleniyorsa, kaosa da komşu demektir, yani bir şakadan koca bir ayaklanma dahi çıkabilir. Synge'in oyunu, birçok

anlama gelse de, en çok milliyetçi yaradılış hikâyelerine duyulan ihtiyaç üzerine bir eleştiridir. Komedya, Synge'in ellerinde, seyircilere beklediklerinden çok daha fazlasını vererek yepyeni bir farkındalık oluşturmayı hedefler.

Bugün hâlâ komedyanın en parlak önsözleri, aşina olunanlardan esinlenerek yazılır. *Withnail and I* (*Withnail ve Ben*, 1987) adlı filmin ilk sahnesinde bir dışarı çıkma isteği söz konusudur: "Bir tuhaf hissediyorum kendimi. Şöyle çıkıp bir dolaşsak ya," der Withnail, Marwood'a. Sonraki sahnede ikiliyi öteki pek çok Restorasyon komedyasının geçtiği Regent's Park'ta, bir bankta otururlarken görürüz. Derken, Marwood'un aklına parlak bir fikir gelir: "Hadi kırlara kaçalım, tazelenelim şöyle bir." "Tazelenelim, ha!" Withnail yere tükürür, "Şu işe bak, parkta oturuyoruz güya ama ölü gibiyiz." İşte, bundan sonra uvertür başlar, kahramanlarımız kırlardaki yerleşimlere doğru yola koyulurlar. Onlar şehri terk ederken Dylan'ın "All Along the Watchtower" adlı şarkısının ilk dizelerini dinleriz Hendrix'ten: "'Buradan çıkmanın bir yolu olmalı' dedi soytarı, hırsıza." Aristophanes'ten sonra komedya soytarıları kaçış sanatı üzerine birkaç şey söylemeden oyuna başlamaz oldular. Şunu da belirtmek gerekir ki, Withnail'in eşcinsel amcası Monty, taşrada yaşanacak zevklerin tohumlarını çoktan şehre ekmiştir. Monty'nin şeri ve kök sebze sevgisiyle hem komedyanın Dionysos'a ait köklerine, hem de yeniden doğuşun kaynağı olarak görülen antik dinsel bitki törenlerine alaycı bir göndermede bulunulur. Bir gün, Monty çocukların yanına, Lake District'e gittiğinde, Withnail yiyeceklerden yakınmaya başlar: "Yine sebze. En sonunda filizleneceğim, o olacak." Ancak, merasimin baş-

kişisi ısrarcıdır: "Hadi ama, o senin canına can katacak, sen de tabağındaki sebzeleri bitirmiş olacaksın." Monty, Marwood'un kulağına fısıldadığı saçmalıklardan birinde, "Artık şu yeşilliklerden kurtulsan da et konusundaki marifetlerini göstersen diyorum," deyince, hepimiz onun cana can katmaktan maksadını anlarız. Kendinden önceki pek çok komedya oyununda olduğu gibi, bu oyunda da "et ve iki sebzesi" için duyulan o arzu öteki iştahlara bürünüp gizlenerek varlığını sürdürür.

Leziz bir kelime oyunu, bir anlam çifti dansı sürer gider film boyunca, işte bu da cesur, ayrıntılı incelemelere davetiye çıkarır. *Withnail and I*, ilkine yönelip ikincisinden sakınmak suretiyle, içki ve cinsel sapkınlıklarla doludur. İkili sürekli "zil zurna sarhoş" olma isteklerini dile getirir; komedya, onların bu aşırılığı üzerinden, belki de en çok korkulan şeyin aslında en çok arzulanan ya da belki insanın kendisi hakkında en çok bilmek istediği şey olabileceğini iddia eder. Öyle ki, ikilinin taşraya gitmek için paçaları sıvayışı da aynı sebeptendir. Withnail epey dikbaşlı bir karakterdir: "Biz de yanlışlıkla tatile çıkmışız," der, bunu söylediği adam ise geçenlerde "azgın bir boğanın" süstüğü bir köylüdür. Withnail'in buradaki repliği epey önemlidir ("yanlışlıkla" şaka yaptığını söyleyebiliriz), belki de bu şekilde içinden geçenleri, farkında olmadan da olsa, belli eder. Komedya oyunlarının çoğu hatalar üzerine yazılmış oyunlar olduğuna göre, şu dünyada yapılan hatalar bazen belki de gizliden gizliye içimizden geçirdiğimiz şeylerdir.

Filmin senaristi ve yönetmeni Bruce Robinson, Huysmans'ın *À Rebours* adlı kitabı için, "Okuduğum en komik kitaptı," demiş bir keresinde. Filmin sonunda, Mar-

wood, Withnail'i terk etmek üzere valizini toplarken, bir anlığına bu kitabı görürüz. Bu da komedyanın, daha ciddi öteki uğraşlara yönelirken bile, o ilk başlangıcı yanında taşıyabileceğini itiraf etme şeklidir bir bakıma. Huymans, romanı için, "İçinde bir tutam kara mizah ve katıksız İngiliz komedyası var," der. Kitabın kahramanı Des Esseintes esmer, kılığa kıyafete özen gösteren, kendi çelişik arzularını kâh eğlenmek, kâh acı çekmek için bazen belli eden, bazense gölgeleyen bir karakterdir ki, Withnail karakteri de onu model alır. Komedya, daha güldürmeye başlamadan, mutlaka bir arzu atar ortaya, ancak böyle yaparak bizleri de arzularımızla barıştırıp onlarla yaşamamızı kolaylaştırabilir. Withnail'in Lake District'in göbeğinde "Piç kuruları! Hepiniz göreceksiniz... Bir gün yıldız olacağım!" diye avazı çıktığı kadar bağırması, bu bilgilendirici dürtünün epey güzel yakalandığı bir sahnedir. Withnail "piç kurusundan" bir "yıldız" çekip çıkararak komedyanın bir başka hayalinin, en ümitsiz durumlarda bile yepyeni bir başlangıç yapma şansını ısrarla deneyen bir hayalin keyfini çıkarır. Bize de o kırılgan yıldızın doğuşunun tadını çıkarmak kalır.

II. Bölüm

VÜCUDA GELİŞ

"Hayır," dedim, "al sana komedya." Sonra fırlattım biscottisini de, diyet mocha lattesini de suratının ortasına. Gergin, şaka sevmeyen, kadın, 41 yaşında, çoğu tren istasyonuna girişten men edilmiş. Nasıl oluyorsa hâlâ yalnız. Posta kutusu 6323.

Kişisel İlânlar, *London Review of Books*

Bedene kulak vermek

Komedya her ne kadar kesin tanımlardan uzak olsa da, epey somut bir etkisi vardır ki her tanımlama çabasında yinelenir: Descartes'ın "anlaşılmayan, patlamaya hazır bir haykırış" olarak nitelendirdiği "kahkaha". Ah, keşke şu kahkaha şöyle bir dile gelip derdini anlatabilseydi. O zaman öğrenirdik nereden gelir, ne demektir. Medeni midir, yabani mi? Üst seviyeden midir, alt seviyeden mi? Charles Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression* (1824)

adlı eserinde, kahkaha esnasında yüzün alt kısmının üstü tarafı zorladığını ifade eder: "Gözler iyice kısılır... Ciddiyet gider, yüzün bütün şekli ve şemaili değişir." Ancak, tıp doktoru Guillaume-Benjamin Duchenne, *The Mechanism of Human Facial Expression* (1862) adlı eserinde, içten bir gülüşün *orbicularis oculi* kası ve ardından ağız etrafındaki kasların hareketiyle aslında gözlerde başladığını söyler. Duchenne'in konuyu ele alış yöntemine göre ilerleyecek olursak, gülüş esnasında, alt kısmın üst kısmı yutmasından ziyade, üst kısmın alt kısmı yukarı çektiği gibi bir yorum ortaya çıkar. Kahkaha da bir form kaybı olarak değil, yüz hatlarının incelişi olarak görülebilir. Her gülüş bir başarıdır. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animal* (*İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi*, 1872) adlı eserinde, kahkahanın gözle görülür bir sebebinin olmadığını kabul etmiştir. Ancak, daha sonra, görülebilenlerden uzaklaşıp duyulabilene yöneldiğinde, şunları kaydeder: "Hayvanlar aleminin büyük bir kısmında, sesler, ister vokal olsun ister enstrümantal, ya çağrıda bulunmak ya da karşı cinsi cezbetmek için kullanılır." Yani, böylesi evrim geçirmiş bir davranışı en ilkel ihtiyaçlarımız için mi kullanıyoruz? Kişisel ilânlarda "şakadan anlamaz" olduğunu iddia eden kadın, komedya hakkında bir iki şey bilir: anlattığı eylem saldırgan bir eylemdir; kadının bunları anlatışı ise çiftleşme çağrısıyla akraba bir eylemdir.

Aristotelesçi yaklaşımda, insan gülen hayvandır. Diğer bir deyişle, insanı hayvanlardan ayıran şey gülebiliyor oluşudur. *Homo Ridens* (kelime anlamı "gülen adam"dır) düşünen bir insan türüydü. Roman yazarı ve aktivist Arthur Koestler, "Kahkaha insanın kendi içgüdülerinin tutsaklı-

ğından kurtulduğunu gösteren bir çan sesi, biyolojik itkilerin düz mantığına isyan etmenin bir işaretidir," der. Ancak, Koestler'in burada kullandığı mecaz, kendi teorisini zor duruma düşürüyor. Zira, tutsaklıktan kurtulmak, çoğu zaman, itki ve içgüdülerimizden kurtulmayı değil, aksine, onların üstlerine gitmeyi ifade eder. Max Beerbohm ise güzel bir kahkahanın öyle tamamen beyinle ilgili bir şey olmadığını fark etmiştir: "Kahkaha atarken hissettiğimiz şeyler hem fiziksel, hem de zihinseldir." Kahkahanın bu iki farklı unsurun arasında bir yerde olması, bizlere insanın aslında fiziksellik ve zihinselliğin tuhaf bir karışımı oluşunun farkında olduğunu gösterir. Simon Critchley, bu farkındalığın mizah konusunda epey önemli bir yer tuttuğunu düşünür. Bir bakıma, bir kişi aslında bir bedendir; öte yandan, bu kişi bir bedeni olduğunu, ancak kendi benliğinin yalnızca fiziksel bir benlikten ibaret olmadığını bilir (bildiğimiz kadarıyla çoğu hayvan bundan yoksundur). Bu bölümde, komedya, insana, maddeselliğinden hem zevk alan hem de onu hor görebilen maddi bir varlık olduğu bilgisini sunan bir tür olarak ele alınacaktır. Aristophanes'ten bu yana komik yaratıcılık fiziksellikten eğlence çıkarmaya başlamıştır; yine de, bu eğlencenin bir kısmı fiziksellik üzerine düşünmekle bağlantılıdır. Bu açıdan bakıldığında, komedya, gözleri bir kez daha olayın içinde olmak ve ondan uzak durmak arasında bocalayıp duran ritme çevirir. Katıla katıla gülüp kendimizden geçerken ya da kahkaha atmaktan iki büklüm olduğumuzda yüksek ve, tuhaftır ki, çoğul bir benlik bilincine ulaşırız.

Komik figürler ve biçemler genellikle bedensel zevklere, öte yandan komedyanın cinsiyeti konusundaki algıya

hitap ederler. Yunan komedyasında fallus hep ön plandadır; bunun yanı sıra, şaraba da cinselliğe de bir türlü doymayan, Dionysos'un eşlikçisi, yarı keçi yarı insan Satyr, maharetlerini göstermek için sabırsızlanan onca oyuncunun içinde hep ilk sıradadır. Onca oyuncu deyip geçmeyelim, Howard Jacobson ailenin öteki üyelerini şöyle sıralar: Palyaço'nun '*batte*'ı (sopası), Tıknaz'ın değneği, Soytarı'nın '*marotte*'u (asası), Chaplin'in bastonu ve Ken Dodd'un gıdıklama çubuğu. Elbette, bunlar komedyanın erkek işi olduğu anlamına gelmez. Lisa Lampanelli şu bildik satırlarla bu konuya değinir: "Güldürmek erkek işi olsaydı eğer, emin ol, onu alıp göğsüme takardım." Dorothy Parker'dan tutun Ab Fab'a ve ötesine, nice eserde gıdıklama çubuğuyla ya da bu çubuk üzerine sayısız espri yapılmıştır. Sarah Silverman'ın stand-up gösterileri de, yine benzer şekilde, penisin hem zevk hem de bir dehşet kaynağı oluşu üzerinden yürür. ("Birkaç gece evvel sevgilimin penisini yalıyordum. Sonra, 'Aman Allah'ım, gittikçe anneme benziyorum!' diye düşündüm.") Düşünürken suçüstü yakalanan bedenler, bir paradoks olmakla birlikte, komedyanın başlıca sahnesidir aynı zamanda. *Estetik Okulu* (1804) adlı eserinde, Jean Paul Richter şöyle bir görüş atar ortaya: "Hiçbir komedya eseri yoktur ki duyulara hitap etmesin. Komedya yazarları zihinlerimizi fiziksel ayrıntılara boğar." Böyle bir odak noktası komedyayı günahların, tabuların sınırına kadar sürükler. İngiliz mizahında varlığını en uzun süre devam ettiren biçemlerden biri, aklını duyularla bozmuş hayatları tasvir eden komedyalardır. Bu türün en olgun ve eski örneğine Geoffrey Chaucher'ın iştahla fiziksel ayrıntılara girdiği ifadelerde rastlanır.

Canterbury Tales (*Canterbury Hikâyeleri*, 1390'lar?) adlı eserin prologunda Franklin hakkında şunları öğreniriz: "Al yanaklı, iyi bir adamcağızdı / Sabahları ekmeği şarap ekmekti."[1] İlk mısrada Ortaçağ'a ait "dört halet" olarak bilinen bir tıbbî teoriye göndermede bulunulur, yani "al yanaklı" ifadesi, hem Franklin'in kanlı canlı tenine, hem de neşeli tavrına işaret eder. İkinci mısrada ise şair eserine yerel renkler dokundurur (bu arada, şaraba batırılmış ekmek Ortaçağ'da yaygın bir kahvaltı şeklidir); aynı mısra, bir yandan da, kafasında dinden ziyade türlü tilkiler dolaşan bir hacıyı ve kendisine layık, küfre batmış bir cemaati ima etmektedir. Chaucer'ın yazılarında somut şeylerin genellikle çok daha genel ilişki durumlarının vücuda gelmiş hali olduğu duygusu vardır. Bath'ın karısı "Binici etekliği geniş kalçalarını gizliyordu, / Bu örtünün altından atını sertçe mahmuzluyordu. / Cana yakın bir kadındı, tatlıydı, hoş sohbetti"[2] diye tasvir edilir. Sanki kadın sırf dişlerini göstermek için güler. Kadının engin deneyimleri, iyi bir damak zevki vardır; üstelik, belki beş, belki daha fazla kocadan sonra erkek ırkını aşağılamış olmaktan dolayı oldukça mutludur.

Ahmakların ibiğinden aldatılmışların boynuzuna, insanın hayvanlığı komedyada geniş yer tutar. Chaucer'ın hikâyeleri insanı gülünç yapmak için içlerindeki canavarları ortaya çıkarır. "The Miller's Tale" ("Değirmenci'nin Hikâyesi") adlı hikâyede, değirmencinin karısı Alison, birkaç mısra arayla, gelincik, çocuk, kırlangıç, buzağı ve tay olarak betimlenir. Bu ayrıntı hem okuyucuyu, hem de genç

1) Nazmi Ağıl çevirisinden alıntıdır (*Canterbury Hikâyeleri*, s. 43).
2) Nazmi Ağıl çevirisinden alıntıdır, (*Canterbury Hikâyeleri*, s. 47).

ve kurnaz tezgâhtarı hayvani zevklere hazırlar. Kadının kocasının dışarı çıkışını fırsat bilen öğrenci, kadını sıkıştırır: "Belli mi olur öğrencilerin sağı solu, / Uzanıp yakalayıverdi kutusundan."[3] "Sağı solu belli olmayan" sıfatı için metinde kullanılan "queinte" kelimesi "zeki, kurnaz" anlamına gelir. Bir dize sonra bu kez "kutu" diye çevrilen kelime, yine "queinte" olarak geçen kelimenin isim halidir ve kelimenin "vajina" olarak mı yoksa "kasık" olarak mı çevrilmesi gerektiği akademik bir tartışma konusudur. Buradaki kelime oyunu, hikâyenin geri kalanının komik enerjisiyle birlik içindedir; böylelikle, bizleri zihinsel zindeliğimizi destekleyen fiziksel tutkularımızı fark etmeye yöneltir. "The Shipman's Tale" ("Gemici'nin Hikâyesi") adlı hikâyede, adamın sadakatsiz karısı ihanetinin bedeli olarak cinsel lütuflarda bulunmayı teklif edecek kadar arsızdır: "Olmadı, gün batımından tanyerine / Kadar emrindeyim, karınım, öyle surat / Asmana gerek yok, haneme birkaç çizik daha at."[4] "Hane" anlamına gelen "taille" argo bir kelime olup "kıç" ya da "üreme organı" anlamlarına da gelir; ancak, aynı zamanda alacaklı kişilerin alacaklarını kaydettiği çentikli çubuk demek olan çetele için de kullanılan bir kelimedir. İş böyle olunca, bu noktada kadın kocasıyla öpüşüp barıştı mı, yoksa barışmadı mı, bilemiyoruz. Birkaç mısra sonra, anlatıcı, hikâyesini şöyle bitiriyor: "Burada bitiyor hikâyem, Tanrı hoşnutlukla ansın / Hepimizin adını ve ölüme dek bize cömert davransın."[5] Bu son mısradaki "cömert davransın" ifadesi yine "tailling" olarak

3) Nazmi Ağıl çevirisinden alıntıdır, (*Canterbury Hikâyeleri*, s. 123).
4) Nazmi Ağıl çevirisinden alıntıdır, (*Canterbury Hikâyeleri*, s. 203).
5) Nazmi Ağıl çevirisinden alıntıdır, (*Canterbury Hikâyeleri*, s. 204).

geçer. Yani, bahsi geçen bu kelime, eser boyunca hem sözlük anlamını, hem de çağrıştırdığı cinsel anlamları verecek şekilde kullanılmıştır. Zaten Chaucer'ın hikâyeleri de sanki birbirlerini kovalıyor gibidir. Demek ki, komedya evreninde ilişki kurmanın tek bir yolu yoktur. Chaucher'ın kelime oyunu yapmaya dönük iştahı, Critchley'in "insan olmanın *fiziksel* ve *metafiziksel* yönleri" diye tanımladığı bir keşif türüdür. Kelime oyunlarında beden daima aklın bir köşesinde olmak durumundadır, çünkü zihinsel faaliyetle bedensel konular iç içedir.

Komedya, insanların, yine pek çok hayvanın aksine, iştahlarını birer gereklilikten ziyade lüks olarak gördükleri gerçeğini fark eder ("The Canterbury Tales" adlı eserdeki bağlantılar hiçlikten hayata geliş değil, birer yeniden doğuştur). İnsan-hayvan, artık nasıl tabir edilirse, iştahını gözünde fazlasıyla büyütür. İşte, komedya da içimizdeki bu tuhaf tarafı düşünmek için bizlere fırsatlar sunar. Sırf yaşamak uğruna yemek yemeyip de yemek yemek uğruna yaşayanlar için de aynı durum geçerlidir. Bünyeniz şaka kaldırabiliyor ya da içten bir kahkahanın tadı damağınızda kalıyorsa eğer, komik biçimlerin tadına varmışsınız demektir. Zira alaysama [lampoon] (Fransızca *lampons* kelimesinden gelir) "hadi içelim" demektir; pastiş (İtalyanca *pasticcio* kelimesinden gelir) "bir tür pide, pişi" anlamına gelir; satir (Latince *satura* kelimesinden gelir) "envai çeşit içerikle hazırlanmış tabak dolusu yemek" demektir. Rönesans yazarlarından François Rabelais'nin eseri tabakların en tepelemesidir. Rabelais'nin komik tarzda yazılmış *Kronikler* adlı eserinde Gargantua ve Pantagruel adlı devler ve arkadaşları bin bir sayfa boyunca önlerine geleni yalayıp yutarlar. Yazarın en

önemli icatlarından biri olan Friar John karakterini manastır bahçesindeki üzüm bağları konusundaki düşünceleriyle biliriz: "Aziz James orada dururken, biz biçare ifritler bir şey içsin, ne mümkün? Ulu Tanrım, bana içki nasip eyle." "Da mihi potum" ("Bana içki nasip eyle") bir manastır şakasıdır ve zaman zaman yorgun kâtiplerce elyazmalarının sonuna iliştirilir. İşte, bu, Rabelias'nin bizlere komedyada ne yazarın ne de karakterlerin beklemeye sabrı olduğunu söylemesinin yoludur. Tıpkı *Withnail and I* filminde Withnail'in, "İnsanlığa bahşedilmiş en güzel şarabı istiyoruz, hemen, *burada, derhal* istiyoruz," diye ısrar edişi gibi.

Bu sesler komik bedenin çoğu zaman üretken olduğunu gösterir. Bahsi geçen bu beden öyle aklıselim sahibi değil, aç, talepkâr ve mahcup edicidir. Mikhail Bakhtin bedeni grotesk bir imge olarak görür: "Bedenden çıkan şeylere bakın, aslında her biri bedenin esaretinden kurtulmaya bakıyor." Ona göre, bedendeki en yutucu figür ağızdır, öyle ki, ağzı Rabelais'nin kitabının kahramanı olarak görür. Aslına bakılırsa, *Kronikler* bir kuraklık döneminde düşünülmüş ve yazıya aktarılmıştır; üstelik, kitabın kahramanı Pantagruel (*pan*, "bütün"; *gruel*, "susuzluk" demektir) öyle iştahlıdır ki en sonunda dayanamaz, anlatıcıyı da bir güzel yer. Böyle ucu açık bir beden, genellikle iki ucundan da açıktır. Pantagruel de, tıpkı onu var eden kişi gibi, sakindir ve duygularıyla hareket eder, yani "derin düşüncelere dalar… Ama zora gelince de osuruğu koyveren" cinstendir. Okuduğu şeyler onu ayakları yere basan biri yapar, öyle ki, salıverdiği gazı da verimli kılar. Şöyle başlıklara rastlanır: *Şirkette Çaktırmadan Osurma Sanatı Üzerine, Başrahiplerin Arka ve Ön Takımları, Papalık Boğalarının Kaba Et Avı.*

Tuvalet üzerine yapılan pek çok espri vardır. Ruhtaki çalkantıların bağırsaklara vuruşu kitabı fazlasıyla sidiğe, dışkıya boğar ("Madam, size olan aşkımdan ne küçük su dökebiliyorum, ne de büyüğümü yapabiliyorum"). Bütün çekişmeli dürtülerin bir arada toplandığı insanoğluna duyduğu merak nedeniyle, komedyada tuvaletle ilgili belden aşağı espriler yapma potansiyeli yüksektir. C.S. Lewis, "Kaba saba bir espri, içimizde kendi hayvanlığına itiraz eden ya da onu gülünç bulan bir hayvan olduğunun bir göstergesidir. Ruh ve organizma arasında bir kapışma olmasaydı ne olurdu, hiç bilmiyorum. Bu ikisi asla aynı anda, aynı evde bulunamamakla mimlidir," demiştir. Ancak, şu da unutulmamalıdır ki, bu kaba saba espriler ruh ve organizmanın barışmasına da vesile olabilir; barıştıramasa bile, en azından aynı çevreye sokabilir onları (kendilerini evde hissetmeseler de). İçimizdeki hayvani taraf hem nahoş, hem de gülünçtür; bu tarafımızı gülünç bulmak onu daha katlanılır kılar. Öyle ya da böyle, her hanede süse püse de, tuvalete de mutlaka bir bütçe ayrılır.[6]

Zevklerimizin fiziği

Rabelais'ninkiler gibi düzyazılar sesli okunmak ister, okuyucusuna kafa tutar. Kitap, okuyucusunun, insan ağzının o kutlamalarına eşlik etmesini, sözel akıcılığı, müstehcenliği, havai fişek eğlencesini doya doya yaşamasını

6) "Toilet" ve "toilette" kelimeleri arasındaki ses benzerliğine dayalı bir kelime oyunu söz konusu burada. (ç.n.)

ister. "Mizah galiba sözlü edebiyatın bir ürünüdür," der Jorge Luis Borges, "sohbetin yazıya dökülemeyen, o anlık havası vardır onda." Belki de komedyanın kendisini sahne oyunlarıyla anlatmaya bu kadar sık yeltenişi de bundandır. Tiyatro, bedenlerin sınırlı bir alanda konuşup hareket etmesi sanatıdır. Diğer bir deyişle, tiyatro, komedyanın fiziksel âlemde neler yapabileceği konusuna duyduğu o bitmek bilmez ilgisine sıcak bakar. 17. yüzyılın son dönemlerinde, Restorasyon draması, sahneye yepyeni bir beden taşıyarak tenin zevk ve korkuları üzerine eğilir. İlk defa 1660 senesinde, bir İngiliz aktris, kadın rollerinin aktörlerce oynanması geleneğini kırarak halk karşısına çıkar. Tabii, aktrisin kötü bir ün edindiğini söylemeye gerek yok; kimileri onu bir fahişe, kimileriyse bir kapatma, metres olarak görür. Ancak, o da varlıklı seyircilerinin hikmetinden nazikçe sual eder.

William Wycherley'in *The Country Wife* (1675) adlı oyununda, bir köylü karısı başına bela arar ve kocasından kendisini bir oyuna götürmesini ister. Tiyatroya giderler, ancak kadın yine şikâyetçidir: "Aman, gittik gitmesine de, çirkin çirkin insanların arasına oturttu bizi. İzin vermedi ki şöyle karışalım eşraf arasına. Onlar aşağıda oturuyorlardı, göremeden kaldık. Neymiş, orada ancak yaramaz kadınlar otururmuş, şöyle böyle kadınlar." Wycherley'in oyunları ve oyuncuları, "sohbetin o anlık havasını" vererek, seyircilerin de aslında sahnede alay konusu edilen şeye müdahil olduklarına dikkat çeker. Kaymak tabakanın erkeği de kadını da dikkatle izledikleri o hovardalardan, oynak kadınlardan ayrı tutulmazlardı. Horner, Lady Fidget'a bakıp, "Sizin en tesirli yanınız erdeminizdir, Madam" der.

Aphra Behn'in *The Rover* (*Takip*, 1677) adlı oyunundaki bir başka kadın kahraman, Helena, şöyle bir itirafla girer söze: "Ne tuhaf. Bütün kadınlar gibi benim de hoşuma gider yaramazlık yapmak. Başka şeye gelemeyiz." Burada neden "gelmek" fiili kullanılmış olabilir? Meziyetli bir aktris, sesinin iniş ve çıkışını, jestlerini, kısacası bedenini öyle bi kullanır ki, orada "gelemeyiz" derken yalnızca "kendisinden" söz etmez, "Evet, hanımlar, evet. Sizler de, bu gece buraya bu oyunu izlemeye gelen sizler de," der aynı zamanda. Çapkınlar çapkını Willmore, "Allah kahretsin seni doğruluk gibi!" diye haykırırken, aslında bir yandan da doğruluk, dürüstlük taslayanlara kahreder. "Her an fahişelere sayıp döken bir kadındır benim karım," derken, bir yandan da salonda oturan veya ayakta duran bütün seyircilere diker gözlerini.

Restorasyon komedyası, bedenin gerçek isteklerine karşılık insanın istediğini söylediği şeyleri konu alır. Bu tür, ayrıca, cinsel arzularla toplumsal gereklilikler arasındaki gerilimi keşfe çıkar, bu esnada da seyircilere sahnedeki oyunun aslında kendi bedenlerinden bahsettiğini ve bedenlerinin de oyuna dâhil olduğunu hep hatırlatır. Eğer dramanın akıl ve kalp arasındaki çatışma üzerine gözlemde bulunabileceği tek bir tasvir varsa, ki bu da dramanın epey başarılı olduğu bir konudur, bu tasvir George Meredith'in ideal komik durum dediği, sevgi dolu bir çiftin atışmalarından başka bir şey olamaz: Congreve'in *The Way of the World* (1700) adlı oyununda, Mirabell, "Ne kadar şen şatır biri olduğunuzu biliyorum, hanımefendi, ancak sizi bir dakikalığına ciddi olmaya davet ediyorum," deme cüretini gösterir. Millamant, buna cevaben, "Öyle mi? Hem de bu

yüzle... Ama neyse, ne de olsa mecnunların yüzünde böyle dokunaklı bir şey hep vardır. Ha! Ha! Ha! Tamam, tamam gülmeyeceğim," der. Gülmeyeceğim der, sonra her seferinde yine güler. Bu çekişmeler aslında cilveden başka bir şey değildir. Bütün o git demeler, sanki gel demektir. Bu ritme komedyada sık sık rastlanır (Shakespeare'in Beatrice ve Benedict'inden tutun Jane Austen'ın Elizabeth ve Darcy'sine ve daha nicelerine kadar). Zaten aşkın kendisi iki kişilik bir komedya gösterisi değil midir? Çiftler kontrol edemedikleri duygular üzerinde bir nebze hâkimiyet kurmak için nükteye bel bağlar.

Mirabell sevgi denen şeyin değişimlere nasıl bu kadar açık olduğunu düşünüp şöyle bir sonuca ulaşır: "Bunu bile bile aşka tövbe edememek, mantığın emirleriyle bilgeliğe kadar gitmeye, ancak yine de içgüdülerin zoruyla aptalı oynamaya devam etmektir." Mantığın sınırlarını bu yolla düşünmek Restorasyon komedyasının bas notası gibidir; aynı zamanda, komedyanın akıl ve bedenin uzlaşmasına olan o bitmek bilmez ilgisinin de bir başka halidir. Bu tür komedya, nükte ve mizah söylemlerinin kesiştiği bölgededir çoğu zaman. Nükte (İngilizcedeki karşılığı "wit", *witan* kökünden gelip "bilmek" demektir) bir tür bilişsel maharet ya psikolojik bir kurnazlıkken, mizah (İngilizcedeki karşılığı "humour", *humorem* kökünden gelip "sıvı, nemli" demektir ve daha önce bahsi geçen dört bedensel haleti ifade eder) daha çok hisler, ruh hâli ve fizyolojiyle alakalıdır. Thackeray "mizah"ı "nükte ve aşk" olarak tanımlayarak, zihinsellik-fiziksellik ayrımının her iki tarafına da hitap eden bir romantik komedya fikrini destekliyordu. Sonuç olarak, birbirini seven bir çiftin atışmaları şöyle bir

eşitliğe dökülebilir: nükte + aşk = kendine hâkim olmak + tepetaklak olmak.

Yani, komedya fiziksel ve bilişsel perspektifler arasındaki oyuna epey ilgi duyar. İşte, komedya enerjisinin duyusal ve ussal dil unsurları arasındaki diyalogla keyiflenmiş ifadeler sayesinde yükselmesinin sebebi de budur. Mesela, kafiyeye bakalım, şairler kelimeleri yalnızca kavramsal birer karşılık olarak kullanmaz, aksine, kâh seslerinden, kâh biçimlerinden, kâh akustiklerinden zevk alarak, sanki fiziksel bir bedenleri varmış gibi oynarlar onlarla. Kafiye, özellikle komedyadan ve başa gelen talihsizliklerden zevk alanlar için epey umut vaat edicidir. Nitekim, Byron, anlatıcının kafiyeleri sanki âşıklarıymış gibi sık sık uğranan, işveli, zaptedilemez varlıklar saydığı *Don Juan* (*Don Juan*, 1819-24) adlı eserinde bunu fark eder. Elbette, bu gibi hevesler bazı pürüzler de doğurur. Bir şiir gibi çınlar "öpücük" ile "gülücük"ün kafiyesi / ah bir de olmayaydı şu eziyeti". Komik bir kafiye bedene keyif verir; öte yandan, tıpkı kafiye gibi bedenin de insanı hiç hesapta olmayan yollara sürükleyebileceğini bilir.

Don Juan adlı eser, komedyanın mantıklı ve gülünç insan fikrine olan saplantısını işler. Byron'ın kafiyeli girişleri oyunun en mühim kısmıdır; bu satırlarda bedene hükmeden bir akıl ve aklı olan bir beden ikilemi arasında kalmış bir kişi imgesi çizilir. Juan, "engin gök kubbeyi" ve "Donna Julia'nın gözleri"ne baktığı anı düşüne düşüne filozof olunca, anlatıcı seyirciye dönüp şöyle der: "Eğer felsefe sorumludur derseniz bundan / Ergenlik çağının katkısını düşünmekten kendimi alamam."[7] Bir başka sahnede, Juan

7) Halil Köksel çevirisinden alıntıdır (*I. Kanto*, 93, s. 56).

ve Julia şeytana uymamaya çalışırlar, çünkü Julia evli bir kadındır:

Ve iç çekişleri dışında yitmişti Julia'nın sesi,
Artık çok geçti yararlı bir konuşma için,
Gözlerinden yaşlar boşanıyordu,
Doğrusu bu duruma düşmemelerini dilerdim,
Ancak hangi sevdalı koruyabilir ki aklını?
Direnmedi değil vicdanı, baştan çıkmamak için,
Azıcık karşı koydu, çok tövbeler ettiyse de
Sonunda baş eğdi fısıltıyla "Baş eğmem asla" diye diye.[8]

Don Juan'ın kafiyeli beyitleri vuslat için bir fırsattır çoğu zaman. Bizler, okuyucu olarak, dilbilimsel bedenlerin bir araya gelirken çıkardığı sesi duymak için kafiyenin vusul bulmasını istiyoruz; bununla birlikte, Julia'nınkinden pek de farkı olmayan bir beklentiye giriyoruz. Yani, bizler de bir bakıma bu günaha ortak oluyoruz. Bunların dışında, şiirde bir şaşırtmaca daha vardır, insanın bir günaha tövbe etmesi için o günahı işlemiş olması gerekmez mi? Julia'nın aklı bedeninin henüz işlememiş olduğu bir cürmün bedelini ödemeye başlar. Hâl böyle olunca, Julia'nın duyduğu pişmanlığın ne kadar samimi olduğundan emin olamayız.

Oxford English Dictonary, hakkını verip, Byron'ı "physique" ("fizik") kelimesini ilk kullanan kişi olarak kabul eder. Şöyle der Byron: "Ne tuhaf! Gerçek bir şehvet düşkünü aklını katiyen hakikatin iğrençliğine terk etmez. Ancak dünyevi, maddi şeyleri ve zevklerimizin fiziğini

8) Halil Köksel çevirisinden alıntıdır (*I. Kanto*, 117, s. 62).

yücelterek hakikatten tiksinmeyebiliriz." Byron'ın bu içgörüsündeki komedya pişman, kendini bilen, tam Donna Julia'nın seveceği cinsten bir komedyadır. Gerçek bir şehvet düşkünü bir nevi idealisttir. Bu kişi yalnızca bedensel zevkleri tatmakla kalmaz, bu zevkleri *yerin* ve *göğün* bir araya gelmiş nimetleri olarak görüp kendini onlara adar. Komedyada insanın bir hayvana en çok benzediği an, insanın kendini anlamanın daha iyi bir yolunu bulduğu andır aynı zamanda.

Jest ve jest edimi

"Yitmişti Julia'nın sesi." Komedya biçimlerinde, kelimelerden ziyade hareketlerin sesinin çıktığı, fiziksel jestlerin zihinsel çözülmelerle ters düştüğü anların peşinden gidilir. "Jest" kelimesi Eski Fransızcadan gelir (*geste*, *jeste*) ve "edim, ifa" anlamlarını taşır. Özellikle Charlie Chaplin ve Buster Keaton tarzı sessiz film komedyasının sessiz, ancak jest bakımından zengin olduğu görsel mizah bu muzip birleşimin modern bir yorumudur. Eugène Ionesco bu konuda ince bir çıkarım yapar: "Trajediyi komedyaya çevirmek mi istiyorsunuz, o hâlde onu biraz hızlandırın." Erken dönem 'slapstick' sineması bu fikrin fiziksel etkileri üzerinde durur ve bizlere –her ne kadar ciddi bir belaya girmemiş olsa da– düşmüş bedenleri seyrettirir. O dönemde kameralar kurmalı olduğundan saniyede ancak 16 ila 18 kare çekilebiliyordu. Sonradan bu kareler neredeyse ses projeksiyon hızına yakın bir hıza getirilip yansıtılırdı. Hâl böyle olunca, elde edilen sonuç gerçek hayata göre

daha hızlı olurdu. Hızlıydı belki ancak emniyetliydi de. Bu filmlerdeki bedenler, ister yıkılan bir bina, ister vızır vızır bir trafik, isterse uçuşan yumruklar olsun, çoğu zaman bir tehlikenin göbeğindedirler; ancak hayret verici bir şekilde güçlüklerden yılmaz, çarçabuk toparlanır ve bundan sonra başlarına gelecekleri beklemeye koyulurlar. Ancak, bedensel kontrolsüzlüğün aklın o incelikle kurduğu planları sabote edişi bir paradoks doğurur: bedeninin kontrolünü kaybeden kişi kurgu karakter olsa da, aktör bunu bedeninde *sahneler*. Böyle sahneler hem fiziksel hem de zihinsel anlamda epey üstün bir beceri gerektirir. Slapstick komedyasının zevki, insanın bedensel taleplere aynı anda hem borçlu hissedip hem de direnç göstermesinden gelir. Burada, akıl yalnızca maddeden üstün olmakla kalmayıp onu kontrol de edebilen bir akıl olarak çıkar karşımıza. Chaplin'in bu konudaki başarısı iki modern tiyatro teorisiyle ayrıntılı bir şekilde incelenebilir. Ne zaman insanların mekanikleştiğini görecek olsa, Henry Bergson, orada bir komedya sezinler: "*İnsan bedeninin tavırları, jestleri ve hareketleri...*" diye önemle vurgular, "*beden sırf makineden ibaretmiş gibi düşünüldüğünde, bunların her biri aynı derecede gülünçleşir*." Wyndham Lewis'e göreyse insan mekaniktir. Esas gülünç olan nokta, bu mekanik şeylerin olduklarından daha fazlasına ulaşma özlemleridir: "Komedyanın kökleri, insanmış gibi davranan şeylerin gözleminin sonucu olan duyumda aranmalıdır. Ancak, bu bakış açısına göre, istisnasız bütün insanların komik olması gerekir. Zira her biri *kişi* gibi davranan bir *şey* ya da fiziksel bedendir."

Chaplin'in *The Pawnshop* (*Rehinci*, 1916) adlı erken dönem başyapıtında, espri önceleri Charlie'nin bir müş-



2. Charlie Chaplin, *The Pawnshop* (*Rehinci*, 1916).

terinin getirdiği saati bir kişilikmiş *gibi* görmesi üzerinde döner (saatin kalp atışlarını dinler, iç organlarını ameliyat eder). Sonra, birden içindeki mekanizmaya can gelen saat tezgâhın üstünde durup dururken çalışmaya başlar (bkz. Resim 2). Üstelik, saat yalnızca bir kişi gibi davranmakla kalmaz, kişinin tek bir bedene ait parçaların iradi biçimde bir araya toplanması demek olduğu konusuna da ışık tutar. Yine, benzer şekilde, Chaplin, memnuniyetsiz bir müşteriye çekiçle vurmayı uygun bulduğunda (saate de vurmuştur çekiçle), bu, bir şiddet eyleminden ziyade, daha çok bir bozukluğu gidermeye çalışmaktır. Ona göre, müşteri, ne gariptir ki, kişi gibi davranmaya çalışan bir şeydir.



3. Buster Keaton, *The General* (*General*, 1927).
(izlemek için: http://youtu.be/aM1aiXGxmts)

Chaplin'in fiziksel evreni kendi arzusunca eğip bükmesi gibi, Keaton da koca kâinatta belayı kendine çeker ama, her nasılsa, bu talihsiz rastlantıdan burnu bile kanamadan kurtulur. Herhalde hiç kimse, gündelik sıkıcı işleri ya da sadece bomboş oturmayı bile bu kadar gülünç ve merak uyandırıcı bir şekilde ifa edemez. *The General* (*General*, 1927) adlı filmde, sevgilisi tarafından reddedilen Johnnie lokomotifin hareket demirine oturur. Kambur oturuşu "artık devam etmenin ne anlamı var ki?" der gibidir (bkz. Resim 3).

Johnnie öyle dalmış gitmiştir ki motorun çalıştığını dahi fark etmez. Tren ilerlemeye başlayınca oturduğu demir nazik kavisler çizerek onu taşımaya başlar (görene kadar inanamayabilirsiniz). Tren, Johnnie'nin acısını hisseder

ve onu nazikçe kollarının arasına alır. Bazen hayattan bir beklentimiz kalmadığını düşündüğümüz olur ya, işte öyle bir anda bir makine size candan davranabilir. Keaton hareketsizce oturup yine de ilerlemeye devam ederken, acınacak bir komik figür rolüne bürünür. O anda hiçbir yerde bulamadığı mutluluğu ve güvende olduğu hissini ona tren verecek ve tekrar kendine gelsin diye Johnnie'nin aklını harekete geçirecektir.

Keaton'ın filmlerinde tuzaklar bir imdat çıkışı, talihsizlikler mucizeye giden kestirme, kusurlar ise bir ilham kaynağıdır. İşte, bu da komedyanın uzun yıllara göğüs germiş bir başka kuralıdır: beden önünde sonunda iyiye varır (varmasa bile, en azından badireleri atlatır); dolayısıyla, hiçbir şeyi öyle etraflıca düşünmeye gerek kalmaz. Keaton'ın en meşhur görsel mizahı olarak bilinen *Steamboat Bill Jr.* (*Bill'in Buharlı Gemisi*, 1928) adlı filmde, çıkan kasırgada binalardan biri Keaton'ın üstüne yıkılır, ancak Keaton doğru zamanda doğru yerdedir (bkz. Resim 4).

Açık kalmış bir çatıkatı penceresi sanki bir şapka gibi geçiverir kafasına. Keaton kasırganın orta yerinde sakince durur. Ancak, elbette, bu yaşananlar karakterin durumu "kontrol" edişinden ileri gelmez; onun, başına gelen ve etrafını çevreleyen bu yıkıma tanık olmasına da, oradan sağ çıkmasına da müsaade eden şey, komedya evreninin kurallarıdır. Keaton'ın orada öylece duruşunun etkisinde onun o güzelim, ifadesiz yüzünün katkısının olmadığı söylenemez; kalp ağrısına ve tenin maruz kaldığı binlerce doğal şoka karşı uygulamalı bir koruma sunar.

Komedya başa gelen musibetleri birer zevke dönüştürebilir; bizlere bedenimizi yeniden değerlendirmenin yolları-



4. Buster Keaton, *Steamboat Bill Jr.* (*Bill'in Buharlı Gemisi*, 1928).

nı sunarken duraksayıp, bir yandan da bu bedeni benliğimizin etrafında taşımak zorunda olmamıza hayret eder. Roland Barthes, "Beden, bütün hayal ürünlerimiz arasındaki en hayali şeydir," önermesinde bulunur. Komik yaratıcılık da çok kez bu bakış açısını paylaşmıştır. Bu yaratıcılık, bedeninin nasıl olabileceği ya da neler yapabileceği üzerine fantezilere salar insanı; belki de cinsel hayatımızın hem kahkahalı oluşu, hem de kahkaha malzemesi oluşu da bu yüzdendir. Kişisel ilânlarda sık sık karşılaşırız, müstakbel adaylarda "mizah duygusunun gelişmiş olması" mutlaka aranan bir özelliktir. Bu belki de yalnızca bir talep değil, bir itiraftır da. Peki, bu talepte sözü geçen "duygu" ne demektir? Bu kelimenin bizi ilgilendiren iki anlamı vardır: birincisi "anlama", "algılama" (beyinsel, işlenmiş duygu);

ikincisi ise "duyusal", "doğrudan" duygudur. İş böyle olunca, zihinsel edinim ve fiziksel uyarıcıların eşiğinde duran mizahın belki de altıncı duyu organımız gibi bir şey olduğunu düşünebiliriz: öyle ki, insan gülünç kemiklerinin yanı sıra mizahi düşüncelere de sahiptir.

"Bahsetmiş miydim?" diye sorar Portnoy, "Daha on beşimdeydim. Pantolonumdan çıkarıp asılmaya başladım, New York otobüsünde." Neyse ki, bahsetmemiştir ama bahsettiği başka bir şey vardır. Birkaç sene evvel aile yemeğini nasıl bellediğinden bahsetmiştir, mesela. Çay saatinde, bir dilim ciğerle mastürbasyon yapıp sonra onu dolaba geri tıkmıştır. Philip Roth, komedyanın *Portnoy's Complaint* (*Portnoy'un Feryadı*, 1969) adlı eserinden sonra nasıl ve neden fizikselleştiği konusunu merak eder. Roth, 2011 senesinde, Radyo 4'te Mark Lawson'un sorduğu sorulara güzel cevaplar verir. Ne olursa olsun, bu mizah anlayışı için en iyi yaklaşım, türün teoriye ne denli karşı olduğunun ve bu karşıtlığa sadık kalacağının bilincinde olmaktır. *The Humbling* (*Dönüm Noktası*, 2009) adlı kitabının "yeşil dildo" sahnesini açıklama baskısı altında Roht şöyle bir cevap verir: "Bazen bir dilo, sahiden de dildodur." Ancak, Lawson cevaptan pek tatmin olmaz ve bu gibi sahnelerin ne anlama geldiği konusunda Roth'un ağzını aramaya devam eder: "Ama illa ki bir anlam katmaya çalışmış olmalısın, yoksa niye bunu kitaba koyasın ki?" Ancak, unutulmamalı ki, komik ruh, az da olsa bir fikri varsa, bunu paylaşmak konusunda epey acelecidir. Roth'un bu konuda söylediği son sözler tam yerini bulur: "Kitabı soyutlaştırmak ya da genelleştirmek istemem. Dildo derken dildo diyorumdur."

III. Bölüm

HER YÖNÜYLE KARAKTER

LORD CURRYFIN: Kendimi pohpohluyorum ama ben bir karakterim (güler).
MISS GRYLL: (güler) Tabii öylesin, hatta birden fazla karakterin vücut bulmuş halisin.

Thomas Love Peacock, *Gryll Grange* (1860)

Tipleme yapmak ve rol oynamak

Bazı insanlar vardır, hiç değişmezler. "Bir kadeh içki için daima zaman vardır," der Withnail, filmin sonunda; elindeki şişesiyle tam cins bir tiptir. Henry Bergson komedyanın sırrının tahmin edilebilir oluşunda yattığını düşünür: "Bütün komedya karakterleri aslında birer *tip*tir. Zaten tipe benzeyen her şeyde bir komedya vardır." Karakter, kişiden şeye indirgendiği zaman komikleşir ve bu şey olma durumu kemikleşmiş, alışkanlık halini almış, değişti-

rilemez ve "*canlılığın üstünde kabuk tutmuş mekanik bir şey*" olarak kabul edilir. Bu tabloya göre, *mekanik* denen şey *şuursuz*, *canlı* ise *değişken* olarak algılanmalıdır. Bergson'a göre, gerçekten komik bir figürün biraz da saplantılı ve komikliğinden bihaber olması gerekir. Böyle figürleri görünce attığımız kahkahalar aslında onları şeylikten kurtarıp insanlığa geri döndürmek ve ıslah etmek amacı taşır. Komik karakterler bir şeyleri tekrar etmek konusunda saçma sapan bir gereksinim duyar: Bazı karakterler onları kendileri yapan şeylere öyle sadık kalır ki kendi kendilerinin parodisi olurlar. Bu döngü bazı durumlarda oldukça doğrudur, ancak, şunu da belirtmek gerekir ki, Bergson'un teorisi kendisinin farkında olmayan bir komedya üzerine kuruludur. Onun "her komik karakter" katıdır derken bahsettiği katılık, başka ihtimaller barındırması mekanik olarak mümkün olmayan bir katılıktır (tıpkı bir keresinde George Meredith'in de dediği gibi: "Belirsiz konular üzerine ortaya atılmış her düşünsel iddiada komedya mikrobu vardır biraz"). Belli ki, Bergson'un yaklaşımında, Withnail gibi karakterlerin yarı bilinçli ve sorgulayıcı yönleri göz ardı edilir. Yani, Bergson'a göre, "hayat kendini asla tekrar etmemelidir". Buna karşılık, Italo Svevo'nun *Zeno's Consicence* (*Zeno'nun Bilinci*, 1923) adlı romanının kahramanı Zeno Cosini hayatı tekrarlardan ibaret görür. Öyle ki, onun sigarayı bırakma çabalarından bir komedya doğar: "O son sigara ne değerli bir sigaraydı ama," diye ballandıra ballandıra anlatır. Bahsi geçen bu son sigara rutini, canlılığın üzerini örten mekanik bir kabuk olmaktan öte bir şeydir: "Birisi çıkar, gayet hoş bir tavırla der ki: 'Bir daha mı? Tövbe.'" Peki ya verilen söz tutulduğu müddetçe aynı

mı kalacaktır? İnsan, bu tavrı ancak ettiği yemini tekrar etmeye mecbur kalınca takınabilir. Zeno için ise bu tavır sanki kibrit çakışın bir prelüdü gibidir. Çünkü, çok iyi bilir ki, sigarayı bırakmak demek, sigarayı bırakma çabasından zevk alan yönünü kaybetmek demektir. Aynı karakter içinde barındırdığı bu iki yönü de oynar ve ne kendisinin, ne de iyi niyetlerinin öteki benliğine denk olmasında cesaret bulur. Çok geçmeden, kendini güvenceye almak için, "sondan bir önceki sigara"yı da cebinde taşımaya başlar.

Zeno gibi karakterler, G. K. Chesterton'ın "mizahta tuhaflıklardan bir tuhaflık seçip sonra bunu tuhaflığın dikâlâsı yapmak fikri vardır" yollu iddiasını destekler niteliktedir. Yani, bir bakıma, bu figür kendi kendisiyle eğlenir. Ralph Waldo Emerson'a göre, komedyanın özünde "iyi niyetli bir yarımlık (...) sahnelemek için devasa bir gayret sarfedilen bir oyunun adem-i ifası (non-performance)" vardır. Bergson'un görüşüne karşı çıkan ve nispeten daha gerçekçi olan bu bakış açısına göre, komik bir karakter sadece kendini tekrar eden saf bir budala değildir. Bazı durumlarda, bu karakter, bir şeyleri tekrarladığının bilincinde bir gözlemci de olabilir. Biraz kapana kısılmış hâlde, biraz şakaya vurarak davranan bu karakter hem oyununu oynar, hem de kendisini eleştirir. Bu noktada, dikkat çekmek için komik karakterin iki farklı yüzü –ki ikisi de ayrı ayrı gülünçtür– rekabete tutuşur: donuk, basmakalıp bir benlik tablosu ve göründüğünden farklı bir benlik draması. Hem oyuncular hem de yazarlar bu farklı iki modelin cazibesine kapılır ve onları bir araya getirmenin yollarını aramaya koyulur. Beckett'in Molloy'u bu tartışmaya eğlenceli bir bakış açısıyla katılır: "Karakter neyse odur,

kısmen de olsa." Molloy'un kişisel bir tanıklıkla başat bir teori arasında gidip gelen bu alaysaması, komik karakterlerin farklı çağlarda nasıl görüldüğünün soruşturulacağı bu bölümün özü sayılabilir.

Temel karakterin mutlaka gülünç olduğu nosyonu epey eski bir mirasa sahiptir. Theophrastos, *Ethikoi Kharakteres* (*Karakterler*, İ.Ö 319?) adlı eserinde, Geveze, Pinti gibi yalnızca tek yönüyle bilinen karakterler tasvir eder. Theophrastos, oyuncuların kocaman, bütün yüzlerini kaplayan, grotesk maskeler taktığı Yunan komik dramasından beslenir. Maskeler istenince indirilir, istenince kaldırılır. Yani, bu maskelerle dolambaçlı bir kişiliğin nasıl basitleşebildiğine bir göndermede bulunulur. Öte yandan, böylesine geniş, belki 17.000 kişilik bir amfide oyuncuları nispeten büyük göstererek seyircilerin sahnede ne oynandığını görebilmelerini sağlar. Yunan dramasında bazen aynı oyuncunun farklı kısımları oynaması gerekebilir ve maskeler sayesinde aynı oyuncu birden fazla karaktere bürünebilirdi. Elbette, bu maskeler yalnızca tipleme için kullanılmaz, rol oynarken kullanılmaya da uygundur.

Avrupa kültüründeki en etkili komedya türlerinden biri olan Menandros'un Yeni Komedyası klasik karakterlerin en iyi örneklerinden birini seçer (ateşli bir âşık, öfkeli bir baba gibi karakterler) ve bu karakterin Eski Komedyadaki tasvirine daha natüralist bir yaklaşım, birkaç nüans ekler. Bizanslı Aristophanes, Menandros'un karakter tasvirlerini o kadar gerçek, o kadar hayatın içinden bulur ki sormadan edemez: "Menandros ve hakikat, acaba hangisi hangisinin taklidi?" Bu espri, oyun yazarlarının kimliğin doğasına olan ilgileriyle uyumludur. *Dyskolos*

(*Huysuz Adam*, İÖ. 317-16) adlı oyunun ilk sahnesinde seyircileri sıradan bir tip karşılar; kapı komşusunun kızına sevdalanmış gençten bir adam. Khaireas bu adama sataşır: "İlk görüşte âşık oldun demek, Sostratos, öyle mi? Ne de çabuk! Yoksa kızın birine âşık olmak niyetiyle mi dışarı çıkmıştın?" Bazen arzular alır başını gider, insanın arzuları öylesine aç olabilir ki herhangi bir obje aynı işi görecektir. Arzu denen şey öyle bir şeydir ki, kapıldığı sıradan bir tipi özel biriymiş gibi gösterir insana (herhangi bir kız değil, *o* kız). Khaireas'ın bu yorumu komik karakterimiz hakkında kilit bir soru getirir akıllara: bu genç samimi, canı gönülden bir saplantının esiri mi yoksa öylece yaşayıp giderken kendi kendine uydurduğu bir rolü oynayacak kadar düşkün mü? Belki ikisi de. Sostratos ve Genç Âşık Sostratos, acaba hangisi hangisinin taklidi?

Menandros'un marifetli yönetimiyle klasik figürler bambaşka bir enerji kazanır. Karakterler yalnızca bir motiften ibaret kalmaz, eylemi yapan kişi olurlar. Menandrosçu drama, belirsizlik denen şeyin bugüne kadarki en baş döndürücü örneğini yaratır; çünkü oyunlar ne kadar basmakalıplıktan kurtulmuş olsa da, hâlâ oturmamış kimlikler, başarı ihtimali epey düşük olan ve başkasının yerine oynayan oyuncular, rolleri alelade kişilerin üstlenmesi gibi durumlar çoktur. Öyle ki, komedyanın giriş ve esas oyun koreografisi, dümdüz bir karakterin dahi okunması zor bir hâle geldiğine tanık olabilir. Örneğin, *Samia* (İÖ.309?) adlı oyunda böyle bir sahne vardır; Nikeratos, kızını evlerinde bir bebeği emzirirken görünce şaşkına döner. Bu derdini arkadaşı Demeas'a anlatır. Daha önce Khrysis'in bebeği emzirdiğine kendi gözleriyle de tanık olan Demeas,

bebeğin annesinin bizzat kendi metresi Khrysis olduğunu hemen anlar. Ancak, Nikeratos'un kızını hamile bırakanın kendi oğlu olduğu gerçeğini açıklayamaz. "Bebek mi emziriyordu? Hiç öyle şey olur mu?" diye atılır Demeas. "Kim bilir, belki öylesine numara yapıyordur." Zaten Menendros'un dünyasında insan bir şeymiş ya da bir şey yapmış gibi numara yapabilir, hatta ve hatta kendisiymiş gibi bile davranabilir. Bu komedya sabit bir tip fikrinden yola çıkıyor olsa bile, taze enerjisini karakterlerin hem tehlikeli hem de zevkli olabilen değişkenliklerinden alır.

Mizah, karikatür, kostüm

Sahne, komedyanın kimliklerinin aşırılıklarına karşı epey misafirperverdir, bunun altında yatan sebep de oyuncunun rengârenk figürünün de başlı başına bir gölge karakter oluşudur. Bugün İngilizce "ikiyüzlü" (hypocrite) kelimesi Yunancadaki "aktör" kelimesinden gelmektedir. Bunun yanı sıra, "komedya oyuncusu" ("comedian") için *OED*'de verilen tanımda da yine aynı ikilik söz konusudur: 1a. "komedya oyuncusu", 1b. "gerçek hayatta sahtelik, yapmacıklık eden kimse". Demek oluyor ki, komedya ikiyüzlülüğü iyiden iyiye teşvik emektedir. Komedya seyircinin karşısına yalnızca kendinden başka bir karakteri oynayan oyuncuları değil (tabii, bu, dramanın her türü için geçerlidir), oynanan karakteri de çıkarır; iş böyle olunca, sahnedekinin kim olduğu hakkında oturmuş bütün algılar sık sık bozulur. Kim bilir, belki de sözlükteki ilk tanımın ikinci tanım olabilme tutkusu vardır gizliden gizliye. O

hâlde, Congreve'nin *Love for Love* (1965) adlı oyununda Valentine'in Angelica'yı sıkboğaz edişi pek de şaşılacak bir şey değildir: "Komedya sona doğru yaklaşıyor. Hadi gel, rol yapmayı bırakıp kendimiz olalım." Oyun sona ererken, "karakter, insanın olduğu değil, oynadığı bir şeydir" yolunda bir ders çıkarırız. Sayısız komedyada, oyuncular, kendileriyle en ufak bir alakası dahi olmayan bir kişinin imgesiyle –bu da olabilecek en dar kafalı kişinin imgesi bile olsa– seyircileri büyülemiştir ve büyülemeye devam edecektir.

Bu tuhaf kişi çeşit çeşit şekillerde vücuda gelebilir; "mizah" bahsi ne zaman geçse, sanki onun canına can katılır. Mizah (humour) antik dönem ve Ortaçağ fizyolojisinden gelmekte olup karakteri belirlediği söylenen dört vücut sıvısını (kan, balgam, kara safra, sarı safra) ifade eder. Ben Jonson, *Every Man Out of His Humour* (1599) adlı eserinde bu durumu şöyle aktarır: "Nevi şahsına münhasır biri / İçine cin kaçmış bir adamdır, çeker durur / Adamın arzuları, ruhu, gücü / Hepsi aynı yatakta akar, aynı yöne doğru." Buradaki o *içine cin kaçmış* adam, Molière'e epey bereketli bir komedya tarlası gibi görünür. Hem oyuncu hem oyun yazarı olan Molière, komedya oyuncusu sıfatının hakkını verir. Kariyerinin ilk zamanlarında *commedia dell'arte* sahnesinde çok sayıda rol almıştır. Bu tiyatro türü özellikle klasik karakterlere yoğunlaşır ve oyuncular rollerini maskelerle oynardı. Maske bir karaktere ne kadar yerleşirse, oyuncu o kadar özgürleşirdi. Oyunlarda yazılı olan kısım o kadar az olurdu ki oyuncular hem oyunu hem de kendi repliklerini doğaçlamaya mecbur kalırdı. Yani, Molière'in sahnelediği kişi belli olsa da, tam olarak ya-

zılmış bir karakter sayılmazdı. Hem takıntılı hem de aşırı duyusal bu figür, Molière'in komik karakter yaratma sanatına epey katkıda bulunmuştur. Adından da anlaşılacağı gibi, *The Misanthrope* (*İnsandan Kaçan*, 1666) adlı oyunda yine belli bir tip tasvir edilir, ancak Molière insanın kendisini bir tip olarak görme ihtiyacının bir bakıma kaytarmak olduğunu düşünür. Oyundaki merdümgiriz kişi Alcesta (Molière kendisi oynar) kendi kişiliğini sergilemek yerine "ünlü bir kişi"yi oynar. Millet ne der, ne düşünür diye öyle bir takıntılıdır ki kendisini bu endişesinden korumak için bir savunma oluşturur. Ancak, gönlünü kaptırdığı kadın Célimène (ilk zamanlar Molière'in karısı oynar) onun bu numarasını anlar.

Sayın bayın ters söylemesi gerekmez mi,
Herkes gibi düşünmeye razı olur mu hiç?
Nerede olursa olsun, Allah vergisi
Tersliğini göstermesin, olur mu?[1]

Karşı çıkış bir anti-sosyallik olarak görülür, ancak, yine de, karşı çıkışlarda bir gösteriş, bir hava da vardır ki bu da son derece sosyal bir şeydir. İşte, Alcesta da sırf bu yüzden muhalefet "gösterir". Molière'in öteki birçok kahramanı gibi Alcesta da o çok çekindiği çevreye yaranmak için kendisini ele güne rezil eder. Aynı şeyler Molière'in *Don Juan* (*Don Juan*, 1665) adlı eserinde de görülür. Oyunun kahramanı önce çıkıp önüne gelenle yatmanın lehine iştahlı

1) Bedrettin Tuncel çevirisinden alıntıdır (*İnsandan Kaçan*, 2. perde, 4. sahne, s. 8).

bir konuşma yapar; onu dinleyenler arasından Sganarelle söze karışıp, "Herhalde bu sözleri ezberleyip de gelmişsin, kitaptan okur gibi konuşuyorsun," der. "Karakter özelliği" denen şey bazen göründüğünün tam tersi olabilir. Tıpkı tekrarlanarak ezberlenen bir tavır gibi, karakter özelliğinin kendisi de bir maskeye dönüşebilir.

Molière'in başarısının sırrı, komedyanın, kişinin olduğu ve olmak istediği şeyler arasındaki farktan doğduğunu bilmesidir. Aslında, böyle figürlerle alay eden toplum ve seyirciler de bu hastalığa karşı bağışık değildir. Célimène'nin sözlerine verdiği cevap şöyledir Alceste'in:

"Alaycılar sizden yana, bayan, bu da az şey değil, / Beni taşımayı sürdürebilirsiniz."[2]

Şu kibarlığı, nazikliği, "geçimliliği" öven, "aman da ne kibarcı", anti-merdümgiriz tayfanın mensupları yalnızca Alceste'e değil, onun öteki yüzüne de muhaliftir. Çünkü içinde bulundukları topluluğun görüşlerini çok önemsedikleri için rol yapan bu tayfa da olmadıkları bir şeymiş gibi görünmeye meraklı kişilerden oluşur. Şahsi menfaatler, muaşeret adabına uygun olarak, örtbas edilir. Molière'in eserlerinde gülenlerden yana olmak da o kadar rahatlatıcı bir durum değildir, öyle ki, espri dönüp dolaşıp espriyi yapan kişiyi bulur.

Komedyanın birinin foyasını meydana çıkarmak için üzerine gidilmesi gerektiğine dair fikri, oyun yazarlarının

2) Bedrettin Tuncel çevirisinden alıntıdır (*İnsandan Kaçan*, 2. perde, 4. sahne, s. 8).



5. Willam Hogarth, *Characters and Caricaturas* (*Karakterler ve Karikatürler*, 1743).

neden hem böyle uç bir örnek olan, hem de "tip"e haddinden fazla benzeyen forma bu kadar ilgi duyduklarını açıklar. Ressam Annibale Carracci, "İyi bir karikatür, tıpkı öteki sanatlarda olduğu gibi, hayata hakikatin kendisin-

den daha sadıktır," der; karikatür, komik karakterlerin şekillenmesine giden yolda bir duraktır. William Hogarth'ın hakikat görüşü, fahişesi olsun, hovardası olsun, boynuzlanmış erkeği olsun, komedyanın klasik karakterleriyle doludur. Ancak, Hogarth "karakter"i karikatürden ayırmak konusunda epey titizdir (bkz. Resim 5).

Bu gravürün en alt kısmında Henry Fielding'in *Joseph Andrews* (1742) adlı oyununun prologuna atıfta bulunulur. Bahsi geçen prologta Hogarth "Komedya tarihi Ressamı" olarak övülür ve onun "doğanın birebir kopyası"nın ötesine geçmek peşinde olan öteki karikatüristlerden ne kadar farklı olduğuna değinilir. Bu fark elbette önemlidir, ancak Hogarth'ın eserini böylesine çekici yapan diğer bir şey ise, hayatlarını bozuk ve çarpık bir sanatmış gibi yaşayan karikatürleri çizmeye dönük meylidir. Hogarth'ın eserinde, William Hazlitt'in o harikulade ifadesiyle, "bir absürtlük kavgası ve yarışı" vardır. "Çizdiği yüzler karikatürün en uç noktasına kadar varsa da, asla bu çizgiyi aşmaz." En azından serisinin çözüm bölümü olarak anılan bu tablodaki iki yüz bu özelliği taşır (bkz. Resim 6).

Bu tablo *commedia dell'arte*'nin bir hicvi gibi okunabilir. Koca, odaya girip karısını âşığıyla yakalar; âşık kocayı bıçaklar [*âşık, sahnenin sağındaki pencereden kaçar*]; kadınsa kocasının önünde dizlerinin üstüne düşer; koca yavaş yavaş kendinden geçer (Tıpkı, Pyramus'u oynayan Bottom'un ölümü gibi: "Demek ölüyorum / demek, demek, demek / İşte, şimdi öldüm"); [*gece devriyesindeki Constable ve Proprietor sahnenin solundan girerler*]. Ancak, burada bir de dehşet yatar, kahramanların işleri berbat edip kendi hayatlarını bir karikatüre çevirdiğini ve oynadıkları rolün esiri olup kendilerini unut-



6. *Marriage-à-la-Mode* (*Günümüz Evlilikleri*) serisinden The Bagnio (Kont'un Ölümü, 1743-5).

tuklarını hissederiz. Hogarth da, tıpkı Molière gibi, komik karakterlerin resmedilişinin genellikle karakterin fail olarak mı, yoksa kurban olarak mı yorumlanması gerektiği konusunda büyük bir belirsizlik yarattığını düşünür.

Hogarth'ın sahnesinin en altında, maskeli balo gecesinden kalma kostüm ve maske yığını göze çarpar. Sanatçının kendi imkânlarıyla bastırdığı ilk gravür baskı *Masquerades and Operas* (*Maskeli Balolar ve Operalar*, 1724) olmuştur. Bu resim bir milat olur; maskeli baloların aldatmacalara dayanamayıp hemen baştan çıkıyor oluşu, birçok yazar ve ressamın maskeli baloları gülünebilir kültürün bir simgesi olarak yazıp çizmeye başlamasına vesile olur. Sa-

muel Johnson "bitmek bilmez maskeli balolarda, sırtlarında ödünç alınmış karakterlerle, şaşaalı, nüfuzlu hayatların yaşanış biçimden" yakınır. Yine, benzer şekilde, Charlotte Lennox'un *The Sister* (1769) adlı eserinde, Oliver Goldsmith, loca, orkestra ve üst balkondakilere dönüp son sözü söyler: "Dünya bir maskeli balodan ibarettir! Maskeliler mi kim? Siz, siz, siz." Komedya, "ödünç karakterler"e olan ilgisi sebebiyle, bu eleştirileri iki uçlu yorumlar. Goldsmith'in *She Stoops to Conquer* (1773) adlı oyununda, Marlow, Mr. Hardcastle hakkında atıp tutar, fısıldayarak şöyle der: "Aman, aman, ne utanmaz arlanmaz bir adamdır bu yahu! Nasıl bir karakter bu böyle? Napalım, suyuna gideceğiz mecbur." İşte, bu cümle *OED*'nin karakter için verdiği "tuhaf, olağandışı, alışılmışın dışında bir kimse" temelindeki anlama dair ilk örnek cümledir. Ancak, Marlow, karakteri yanlış yorumladığını bilmiyordur; Mr. Hardcastle'ı mülk sahibi değil de misafirhanesiyle böbürlenip duran bir işletmeci sanır. Bu sahne, seyircilerin komik karakterlere olan benzerliği konusunda bir kıssa olarak yorumlanabilir; bazen seyircilerin suyuna gideyim deriz, peki ya tuhaf yanlarımızı ortaya çıkaran önyargı perdesi ve ikiyüzlülüğümüzü fark edip onlar bizi işletiyorsa ne olacak? Ancak, Mr. Hardcastle, Marlow hakkında isabetli şeyler düşünür: "Ne aptalmışım da genç bir adam geze geze tevazu öğrenir sanmışım. Nükteyi bile maskeli balolarda öğrenmiştir, eminim." Burada dönen espri yalnızca Marlow ve Hardcastle hakkında değildir, aynı zamanda seyirciler içindeki maskelilerle geçilen bir dalga, onlara burada olduğunuzu biliyoruz diyen bir göz kırpıştır. Tabii, benim öz karakterlerim rol yapmaz diye geçinen diğerleri de bu imalardan nasibini alır.

O hâlde, bizim şu ana kadar komik karakterden anladığımız şey "Kendini Bil" diyen Sokrates'in buyruğuna verilen bir cevap gibidir. Komedya bir karakter olsaydı eğer, ya "*kendine* sadık ol" derdi ya da "içindeki çatışmaya sadık ol". İşte, maskeli balo ve karnaval gibi şeylerin komedya yazarlarını ve ressamlarını bu denli cezbediyor oluşunun sebebi de budur. *Don Juan* (*Don Juan*, 1819-24) adlı şiirinde, Byron, "maskeli balolardaki doğruluk payına" bir göndermede bulunur ve İtalyan Karnavallarındaki maceralarından da esinlenerek şöyle düşünür, bütün bu olanların orta yerinde: "Hayat bir anlığına kurgusu olmayan bir oyuna dönüşür." Byron'ın burada asıl öğrenmek istediği konu, insanın kendisini başlı başına bir şaka olarak görmesinin beraberinde neler getireceğidir? Acaba, karakterlere yönelik komik bir yaklaşım, insana yanılsamalar yoluyla bir içgörü sağlayabilir mi?

18. yüzyılda, bazı maskeli balolarda, katılımcılar öyle herhangi bir kılığa bürünmek yerine kendilerini niteledikleri sıfatların tam tersi olmak için kılık değiştirirler (hizmetçiler saltanat sahibi; kadın tacirleri başpapaz; hanımefendiler beyefendi kılığına girer), bazıları ise her iki karakteri de tek bir kostüm ile yakalamaya çalışır. Yani, diyebilir ki, kim olursak olalım, olmak istediklerimizden farklıyızdır ya da ancak sonsuz hayallerimizdeki halimize teslim olunca bu denli hayat dolu hissederiz kendimizi. Oscar Wilde bu durumu söyle ifade eder: "Bir insanın başına buyruk yaşayabildiği hayat, çoğu zaman hakikatteki hayatı olmaz." Karnavalesk komedya da bu sırra ortaktır; Byron *Beppo* (1881) adlı eserinde bunu bir kez daha doğrular:

Gecenin esmer pelerini örter
Gök kubbeyi (ne kadar esmer o kadar iyi),
Öyle bir an ki kocalardan çok meftunlara dokunur
Gelir çatar, iffet denen şey, sıyırır atar prangalarını;
İçi içine sığmadan parmaklarının ucunda gitmenin neşesi
saçılır,
Etrafını kuşatmış delikanlıların gülüşmeleri;
Ve gürül gürül, uğul uğul şarkılar, titrek sesler
Gitarlar çalar ve öteki sazlar.

Şiirin kıtaları insanı içine çeken bir girdap gibi dans ede ede ilerler, o kadar hızlıdır ki "iffet denen şey, sıyırır atar prangalarını" ifadesini gözden kaçırdığımızı anlayamayız bile. Eğer iffet denen şey gerçekten prangalarını sıyırıp atıyorsa, pek de iffet değildir demek ki, ama en azından geri dönülmez bir yola da girmemiştir henüz. Byron, bir tek özelliği olan insanların ancak bir kurgu olabileceğini göstermek için burada iffeti kişileştirme yoluna gider. Şairin *Don Juan*'da itiraf ettiği gibi: "Öyle ki inanırım bir canda aynı anda / Birkaç huyun birden barındığına."[3]

Mübalağa

Byron, komedyanın karaktere dair efsaneleri yıkmanın en etkili yolu olduğunu düşünen, epey köklü, bir o kadar da meşhur yazar camiasının bir üyesidir. Victoria

3) Eserin Halil Köksel çevirisinden alıntıdır (*XVII. Kanto*, 11, s. 544).

döneminde karakter yalnızca tanımlayıcı değil, değerlendirmeci bir tanım olarak da görülmeye başlar. Öyle ki, hanımefendi olsun, beyefendi olsun, "karakter sahibi" olmak herkeste aranan bir özellik olur. W. S. Gilbert, Oscar Wilde ve Noël Coward'ın müthiş, ince zevklerle bezenmiş başarıları, karakterin bir bu manasına, bir öteki manasına denk düşer. Gilbert'in *Engaged* (1877) adlı oyununda, bazen romantik bir kur olarak görülen jest ve mimiklerin aslında ne anlama geldiğinden bahsedilir. Cheviot iki kadından birini seçedursun, Belvawney onun istemediği kadınla evlenmeye razıdır: "Hanımlar, gitmeden evvel size söylemek istediklerim var," der, cilveli cilveli, "hanginiz olur bilmiyorum ama seni seviyorum. Öyle büyük bir tutku ki bu ben anlatabilsem kelimeler anlatamaz... Ben şu hayatımı yalnızca seni ve seni sevdiğimi kanıtlamaya adayacağım, hanginiz olursa artık." Cheviot ise Belvawney'i dahi geçer: "Ah, Symperson, ben hiçbir üç kızı, bu üç kızı sevdiğim kadar sevmedim. Hiç!" İşte, bu, karakterin tek tip olduğu eski rutinin kırılmasıdır. Artık karakter ötekilere atılabilir tipler gözüyle bakmaya başlar, ne de olsa evlilik piyasası para piyasası demektir. Hislerin parodileri artık birer hakikat, gündelik hayatın yapmacıklığının birer parçası olmuştur. Modern insan böyledir; dramanın emek emek anlattığı şey de işte budur.

Fars oyuncuları, oynadıkları karakterlerin absürtlüklerini ifadesiz bir yüzle oynamalıdır; ne de olsa seyircilerden bazıları tiyatro salonundan çıkar çıkmaz aynı şeyi yapacaklardır. Üstelik, insanlar ötekileri oldukları gibi görmez her zaman; canları nasıl ister, nasıl yeğlerse, o surette görürler. *The Importance of Being Earnest* (*Ciddi Olmanın Önemi*,

1895) adlı oyunda, Cecily, Algernon'a vurulur, onu tanımadan önce öyle sıradışı şeyler yapmıyordur. Algernon ona bir satır dahi aşk mektubu yazmadım diye ağlar sızlar. "Hiç dert değil," der Cecily, "Mecbur kalınca senin ağzından kendime mektuplar yazdım. Haftada illa ki üç kez yazarım, bazen daha sık." Evet, bu oldukça absürt bir harekettir, ama daha absürt olan şey bunun bir gerçek oluşudur. Bizler de başkalarının hayal gücünün bizler için yazdığı senaryoların içine düşeriz ya da düşebiliriz. Bu söyleşiden bir dakika kadar sonra, Algernon, "Peki ya benim adım Ernest değilse, öyle olsa ne olacaktı?" diye sorunca, Cecily şöyle cevap verir: "Sana saygı duyar, karakterine hayran olurdum, Ernest. Ancak bütün ilgimi sana vermezdim." Cecily'nin "sen" ve "karakterin" diye bahsettiği şey iki ayrı şey mi, yoksa bir bütünler mi, kesin olarak belli değildir. Kesin olan şey şudur ki, ikisi de kazançlı bir karışım için yeterli değildir. Cecily'nin yaptığı gibi, böyle ani dönüşlerin göstermek istediği mühim şeyler vardır, belki de bunu Wilde tarzına şöyle tercüme edebiliriz:

> OKUYUCU: Sevgililerinin yalnızca isimlerini değiştirmeleri şartıyla evlenmeyi kabul ettiği iki adamın oyunu ha? Ne saçmalık!
> YAZAR: Ne saçma, öyle mi? Kadınlar bunu her gün yapmak zorunda ama."

Fars türünde komik karakterler epey hoş karşılanır, çünkü farslarda hezeyanlar anlamsızlaştırılır. Melodram ise abartılı oynanan bir türdür; oyuncular tam olarak yanlış anlamalara kapılıyor denemez, ancak yanlış anlamalara

mahal verirler. Noël Coward'ın *Hay Fever* (*Saman Nezlesi*, 1925) adlı oyununda, bir aktris, bir karikatürist, bir de romancısı olan Bliss ailesi hayatlarını sanatın ellerine bırakmaya karar verir. "Öyle böyle değil. Ne müthiş bir dengesizlik yaşıyorum. Seni öpeyim, öpeyim, öpeyim istiyorum; sonra da evi talan edip nehre atlayayım," der Simon, Myra'ya. Üstelik bunları sanki zamanı değerlendirmenin en iyi yoluymuş gibi söyler. Hayata yönelik komik yaklaşımlar, bu tarz oyunların iç yüzünü gösterirken bir yandan da insana kendisinden uzak bir karakteri oynama fırsatı verir. Hâl böyle olunca, komedyayı arkanıza aldığınız müddetçe, isterseniz olabilecek en teatral kişiliğinize bürünebileceğiniz duygusu insanı bir türlü bırakmaz. "Hadi gel, küçük bir dolap çevirelim seninle," diye fısıldar David, Myra'ya. "Bir şeyleri ilkmiş gibi düşünmeyi, sonra da onlara hiç olmadıkları bir şeymişler gibi davranmayı seviyorum." Sevgi bireysellik hissini canlandırmanın bir yoludur. Blissler yaptıklarına bir son vermemekle, sürekli bir şeyleri hasıraltı etme geleneğinin yükünü İngilizlerin sırtından güle oynaya atarlar. Komedyada sık sık karşılaşıldığı gibi, bu oyunda da gerçek bir karakter bütün o cakasını insanı daha bir özgür kılan görgüye çevirmenin bir yolunu mutlaka bulur. *The Importance of Being Earnest* adlı oyunda, "Öyle yerli yersiz soru soran biri gibi görülmeyi hiç istemem ama acaba benim kim olduğumu söyleyebilir misiniz?" diye sorar Jack. Menandros'tan tutun Wilde'a, Wilde'dan günümüze bu soru hep komik bir soru olagelmiştir. Bu soru bize, çoğu zaman bir atışma ya da fikir teatisiyle farkına vardığımız bir şeyi, yani karakter denen şeyin, en azından şu evrende, ne denli sosyal olduğunu gösterir.

Komedyada bizim kim olduğumuzu yalnızca öteki insanlar bilir ya da bilecek konumda olabilir. Belki de, komedya ile yolları kesiştiğinde bazı analistleri epey kapsamlı kimlik tanımlamaları yapmaya iten şey de budur. "Bir eleştirmen benim için 2000 senedir zulüm görmüş bütün Yahudilerin sembolik bir tecessümüdür demiş," der Groucho Marx, "ne Allah'ın cezası bir yorumdur bu böyle?" Kim sembol olmak ister ki? Ancak hem karakterlere dokunan hem de karakter arayışında olan komedya fikri Marx'ın deli gibi çarpan kalbinin hâlinden anlamaz değildir. Tıpkı *commedia dell'arte*'de olduğu gibi, Marx kardeşlerin oynadığı roller tahmin edilebilirlik ve eşanlılık arasında gider gelir. Yani, bir tarafta kendinden beklendiği gibi davranan maske takmış bir kişilik, öte tarafta doğaçlamalardan beslenen yaratıcı kişilik (Marx kardeşlerin provasını izledikten sonra, eserin öteki yazarı George Kaufman şöyle der: "Belki yanılıyorumdur, ama galiba az önce yepyeni satırlar duydum"). Groucho rolünü oynarken karaktere bir girer bir çıkar. Bu epey yerinde bir harekettir, öyle ki, karakterlerin dönek tutumları pek çok filme dahi konu olmuştur. *Animal Crackers* (1930) adlı film buna örnek gösterilebilir:

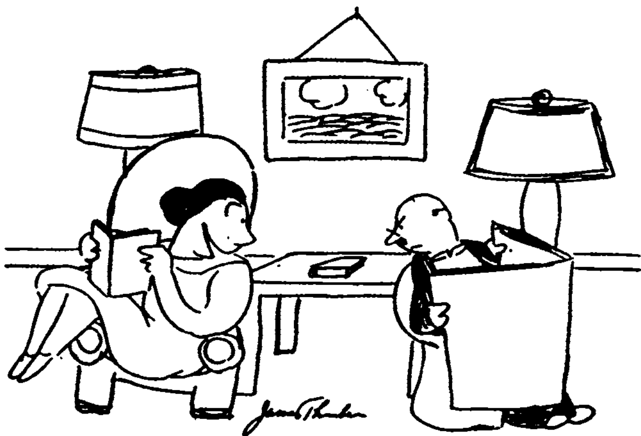
Groucho: Hayret, eskiden tanıdığım bir dostuma o kadar benziyorsun ki o kadar olur. Adı Emanuel Ravalli'ydi. Kardeşi falan mısın yoksa?

Chico: Emanuel Ravalli benim.

Groucho: Şimdi oldu. Tabii ya, demek ondan bu kadar çok benziyorsunuz. Ama, yine de, aranızda bir benzerlik olduğuna kalıbımı basarım.

Duck Soup (*Ördek Çorbası*, 1933) adlı filmde geçen, Chico ve Groucho'nun bir insanın aynı anda hem kardeşine hem de kendisine benzeyebileceğini gösteren o harika görsel dili keşfettikleri mucizevi ayna sahnesinden tutun, *A Night at the Opera* (*Operada Bir Gece*, 1935) adlı filmde Groucho'nun Mrs Claypool'un kıskançlığını geçirmek için uğraşıp, "O kadın mı? Onunla neden oturdum ah bir bilsen. Çünkü bana seni hatırlatıyor... Burada seninle oturmamın sebebi de bu ya. Sen de bana seni hatırlatıyorsun. Gözlerin, gerdanın, dudakların, sen hariç seninle ilgili olan her şey bana seni hatırlatıyor," dediği sahneye kadar her yerde bir ikilik söz konusudur. Bu neşeyle dolu çaresizlik bir yandan bir kargaşanın, bir yandan da rahatlamanın işaretçisidir. Görünüşe göre, kendimizden daha az benzediğimiz kimse yoktur, öte yandan da hiçbir zaman hakikati hatırlattığımızda olduğu kadar kendimiz olamayız. Komik karakter denen şey çizilebilseydi eğer, herhalde bu karikatür şeklinde çizilirdi (bkz. Resim 7).

İnsanlar kimliklerine dair hislerini desteklemek için kendilerini çift kişilik bir gösterinin parçası olarak hayal etmeye yönelirler, bu da insanların kendilerini yaşama sevinciyle doldurmasının bir başka yoludur. Bu karikatürde kadının kendisiyle öteki yarısının anlaşamayışını bize sevimli bir şekilde anlatmasına güleriz. Güleriz gülmesine ama bu hikâye aslında gerçekten de *bizim kendi hikâyemizdir*. Ayrıca, elimizdekinin tam aksini nasıl daha çekici bulsam diye yeni yollar ararken dahi, kendimizi tiplerde bulmaya ya da bizzat bir tip olmaya duyduğumuz ihtiyacın o tuhaf ve bitmek bilmez serüvenine güleriz. Baudelaire, bir keresinde, mizah duygusunun yetişmesi için,



'It's Our *Own* Story *Exactly*! He Bold as a Hawk, She Soft as the Dawn'

"Bizim Hikâyemiz! Adam Şahin gibi Sert, Kadın Seher Vakti gibi Yumuşak."

7. James Thurber, *The New Yorker*'dan bir karikatür (25 Şubat 1939).

"insanın aynı anda hem kendisi hem de başkası olabilme yeteneğini beslemesi gerekir" diye iddia etmiştir. Yine aynı sebeptendir ki, komik bir karaktere gülerken, aslında hem onu izler hem de sanki şakanın bir ucu da bize dokunuyormuş gibi karaktere katılırız. Howard Hawsk'ın *Bringing Up a Baby* (*Tehlikeli Bebek*, 1938) adlı filmde, epey kuşkucu bir karakter, "Buradaki herkes bir taklit!" diye haykırır. Hangimiz taklit değiliz ki?

IV. Bölüm

ATEŞLE OYNAMAK

GWENDOLEN: Muallakta kalmak ne zor şeymiş. Umarım böyle sürer gider.
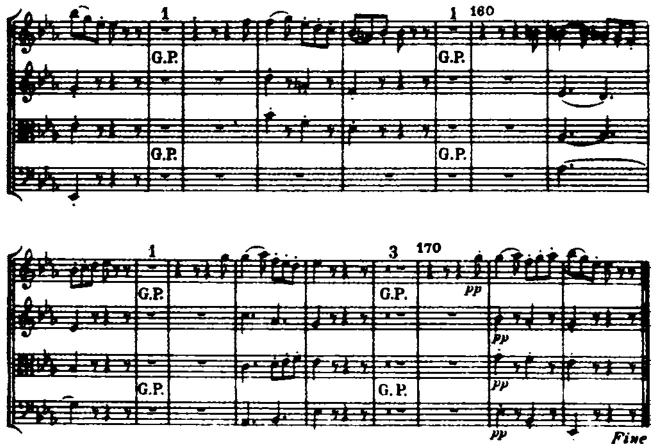
Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*
(*Ciddi Olmanın Önemi*, 1895)

Can alıcı satır ve olay örgüsü

Komedya güzel zamanlama sanatıyla güzel vakitler vaat eder. Öyle espriler vardır ki harcanan zamana insan kendi isteğiyle iştirak eder. Richard Pryor bir keresinde sahne açılışını şu sözlerle yapmıştır: "Sizleri şöyle bir on dakika kadar güldürmek istiyorum. Bense bunun için bir saat kadar sahnede kalacağım." Espri bir nevi küçük hikâyedir, öyleyse komik formlarda hikâye anlatma sanatının nasıl tasavvur edildiği ve uygulandığı konusu için yerinde bir başlangıç olabilir. Cicero'nun gözlemlerine göre, "en sık

yapılan espri, beklenen şeyin yerine bambaşka bir şey söylemektir; bizleri bu noktada güldüren şey beklentilerimizin boşa çıkışıdır". Immanuel Kant ise buna bir de zamansal bir boyut ekleyerek Cicero'nun bu görüşünü destekler: "*Kahkaha, yüksek beklentilerin bir hiçe doğru ani düşüşünden kaynaklanan tepkidir.*" Kant'ın bu görüşü epey fikir verici bir görüş olsa da, "hiç" ifadesi beklentilerin karşılanmaması durumunda olacakları biraz fazla azımsar gibidir. Güldürmek için rol yapmak demek, zaman kazanmak uğruna zamanla oynamak demektir, bu da bir tür ritim yaratır.

Komedyada çoğu zaman sürprizlerle karşılaşılsa da,, bu sürprizleri mümkün kılan şey oturmuş rutinlerdir (bkz. Resim 8).



8. Joseph Haydn, Yaylı Sazlar Kuarteti, op. 33, no. 2, mi-bemol majör, "The Joke" ("Espri", 1781).

Haydn'ın kuartetinin sonunda (kısaca "Espri" diyelim) paralel cümlelerin devam edeceği algısı yaratmak ve dördüncü cümlenin en sonunda kuartetin tamamlandığı hissini vurgulamak için ritmik olmayan üç es verilir. Parçanın en uzun esiyle devam eden bu "kapanış" gösterir ki, müzik sırf açılış cümlesinin tekrarıyla (burada final kadans olmuştur) yeniden başlasın diye bitmiştir. Bu keyifsiz tanımımı tutabildiğim kadar kısa tutmaya çalıştım. Keyifsiz diyoruz, ancak, Haydn'ın eserini gerçekten duyacak olursanız eğer, gülmeniz işten bile değildir; öyle ki, bu eseri icra eden müzisyenler bile gülmeden edemezler çoğu zaman. Eğer bu "Espri" bir cümle olsaydı, sanki aniden virgüller noktaya, noktalar virgüle dönüyormuş gibi okunurdu. Yani, noktalı virgül, komedyenlerin peşine düştükleri gibi bir duraksama için, epey yerinde bir işarettir diyebiliriz. Öyle bir duraksama ki, gülünç sürprizden sonra, beklentimizin bir noktadan "*hiç*"e inmesine tepki vermeye yetmeyip, bir şeyleri birden fazla şekilde yorumlayabildiğimizi düşündürmeye yetsin. Yazar A. P. Herbert komedyada zamanlama üzerine düşündüklerini ustaca aktarır: "Mizahın özünde sürpriz vardır; en sondaki can alıcı satıra saklanmış espriyi görür görmez gülmemiz bu yüzdendir."

Esprinin nasıl tepki doğurduğuna dair geliştirilen bazı evrim teorileri zamansal boyuta odaklanır. Matthew Hurley, Daniel Dennett ve Reg Adams, insan evriminin bir başarı hikâyesi oluşunu, "beklenti- üretim" ikilisine ve sonuca mümkün olacak en iyi şekilde ve en kısa sürede varılmasına dayandırmaktadır. Ne de olsa, konu beklenti olunca hepimiz birer usta olup çıkarız; işte, espriler de basmakalıp çıkarımlara ne kadar bel bağladığımızı gözler

önüne serer. Öyleyse, esprinin "veri bütünlüğünü" kontrol etmek ve sürdürebilmek adına bir koruma yöntemi olarak ortaya çıktığını söylüyor yine aynı kuramcılar. Yani, mizahın özü olan sürpriz aslında "zihinsel alandaki yanlış bir inanışın saptanmasıdır". Bir espriye attığımız kahkaha aslında anlık zayıflıklarımızın içinden bilişsel yetenekler kurtarmanın, yani zaferimizin bir ilânıdır. Başka bir deyişle, espriler sayesinde zekâmızın kıvraklığını korumuş olur, henüz güvenli bir bölgedeyken, yöntemlerimizdeki hatayı bulup onları derhal düzeltiriz.

Bu teori birçok şeyi açıklığa kavuşturur, ancak öyle espriler vardır ki faydacı hayatın dolaylı bir görünümüdürler. Bu tarz espriler bizleri doğru zaman konusunda eğitir, ancak bizzat yanlış inanışlara dair karşı-sezgisel bir kutlamadır söz konusu olan. Woody Allen'ın saatine büyük minnet duyduğunu anlatışını buna örnek verebiliriz: "Bu cep saatimle ne kadar iftihar etsem azdır. Dedem ölüm döşeğindeydi, onu bana sattığında." Bu espri güzel bir Yahudi esprisidir. Hatta bir espriden ötedir. Ana fikir hem seyircilere hem de Woody'nin kendisine girdikleri büyük beklentiler için tatlı bir azar çekmek olsa da, bu espri bir yandan da dedenin en zor koşullarda dahi boyun eğmeyişini gösterir ve bununla eğlenir. Zaman kontrol edemediğimiz bir şeydir, ancak en güzel esprilerin on ikiden vuran zamanlamaları aslında belki de zamanı kontrol edebileceğimizi söylemeye çalışır bizlere. Böyle esprilerin yerli yerinde oluşu, faniliğin dağınıklığına yapılan bir karşı atak, verilen bir tesellidir. Buradan çıkarılan ders yalnızca uyumlayıcı davranış değerleri üzerine değildir. Ne de olsa dedenin geleceği planlamasına gerek yoktur, ama o yine

de planlamaya çalışacaktır. Tek cümlelik bu fıkranın tasarrufunda vaktin nakit olduğu düşüncesi yatıyor olmalı, ancak bu alay bazen sırf eğlencesine, bazen de merakımızı gidermek için gizli kapaklı, amaçsızca bir dolaplar çevirmeye iter insanı.

Esprinin yapısal hatları, biçimlililiğin yanı sıra, şok edici taktiklere olan sadakatiyle *Menandros*'tan tutun *Zoolander*'a kadar bütün komik olay örgülerinde barizdir. Bu yapı üç parçalı bir ritim çıkarır ortaya: serim, detay (genellikle yanlış anlamalardan oluşur), çözüm. Donatus, *Fragment on Comedy and Tragedy* (İÖ. 350?) adlı eserinde olay örgüsünü *protasis* (ön konuşma), *epitasis* (esas konu), ve *catastrophe* (felaket) evrelerine ayırır. Hâlbuki, tragedyanınkinin aksine, komik olay örgüsünün tanrıçası, Lady Luck'ın atası diyebileceğimiz, hafif hercai bir tanrıça *Tykhe*'ydi (Roma mitolojisinde *Fortuna* olarak bilinir). August Wilhelm von Schlegel, Roma komedyasında "Kaderin yerinin Şans ile doldurulduğunu" fark eder. Susan Langer ise "tragedya Kaderden; komedya ise Talihtendir" diye bir iddia atar ortaya. Batı komedyasının talihi bu konuda Terentius'a çok şey borçludur. Onun getirdiği yenilik, komedyanın insanda uyandırdığı, bir sonraki sahnede her şeyin olabileceği hissini vurgulamak oldu. Bunu ilahi prologu çıkararak yaptı. *The Brothers* (İÖ. 160) adlı oyunun prolog oyuncusu, "Sakın benden olay örgüsünü anlatmamamı beklemeyin," der şakayla karışık. Terentius'un Yunan kaynaklardan yaptığı uyarlamalardan kalan bir diğer miras ise çift olay örgüsüdür. Bu olay örgüleri genellikle genç çiftlerin kaprisli aşkları etrafında dönüp dolaşır, bu yüzden biçimin tahmin edilemezliğe verdiği önemden oyunun içeriği de

kendine pay çıkarır. Parmeno, *The Eunuch* adlı oyun başlangıcında, karşılıksız bir aşkla yanan âşığı anlatırken şöyle der: "Bir konuda hiçbir planın projen yoksa eğer, o işi planına göre yapamazsın." Burada geçen "konu", âşıkane ihtiraslardır. Terentius ve birçok destekçisine göre, aşka düşmek olay örgüsünü kaybetmek demektir.

Tabii, bu, hikâyenin yalnızca bir yönü. Âşıklar muratlarına ermek için yanıp tutuşurken, komedya da çoğu zaman mutlu tesadüfler sunarak onlarla işbirliği yapar. Terentius'un çift olay örgüsünü oluşturan bu iki anlatı birbirlerine ayna tutar, böylelikle dikkatleri karakterlerden ziyade olaya çekmeye çalışır. Seyirciler sayılardan ve şekillerden kuvvet doğduğunu keşfetmeye itildiğinden, o nizamsızlık dahi sanki matematikle biçimlendirilmiş gibi görünür onlara. İşlerin arapsaçına dönmesine rağmen, komedyanın kadın ve erkek kahramanları tesadüften de öte bir şeyle sanki birbirlerine doğru çekilirler. *The Eunuch* adlı oyunda, "Hemşerilerim, var mı benden daha şanslı aranızda?" diye sorar Khaerea seyircilere. "O kadar güzel şeyler oluverdi ki üst üste!" Sanki burada kader ve talih karşı karşıya gelmek yerine birbirlerine karışmış gibidir.

Khaerea kendi aklına mı yoksa talihe mi şükran duyması gerektiğini bilemez. *The Brothers* adlı eserdeki Micio bu durumu çok iyi açıklar: "İnsanoğlunun hayatı bir zar oyunu gibidir; istediğiniz sayı denk gelmezse eğer, şansınıza çıkan sayıyı en iyi şekilde değerlendirmek için yeteneğinizi kullanmak zorunda kalırsınız." Yani, diyebiliriz ki, komedya bahtın o ani değişikliklerini konu alan ana olay örgüsüyle yapılabilecek en iyi şeyi yapmaya devam ediyor. Bu olay örgüsüne göre, hikâyeler çoğunlukla bir aksilikle

başlar, sonra karakterler şans eseri mutlu bir tesadüf yaşarlar. Biraz mutlu olma becerisi, biraz da rastlantılarla işler iyice yoluna girer. Sıralamanın böyle ilerleyişiyle sonu mutluluğa çıkan yolda bahtın ne kadar önemli olduğuna dikkat çekilir. Bunun yanı sıra, komik olay örgülerinde mutluluklar yalnızca şansa değil, şansını değerlendirmeye de dayandırılır. Louis Pasteur'ün de dediği gibi: "Şans zaten kendini ona hazırlamış olan akıllara uğrar."

Kazaya mahal vermek

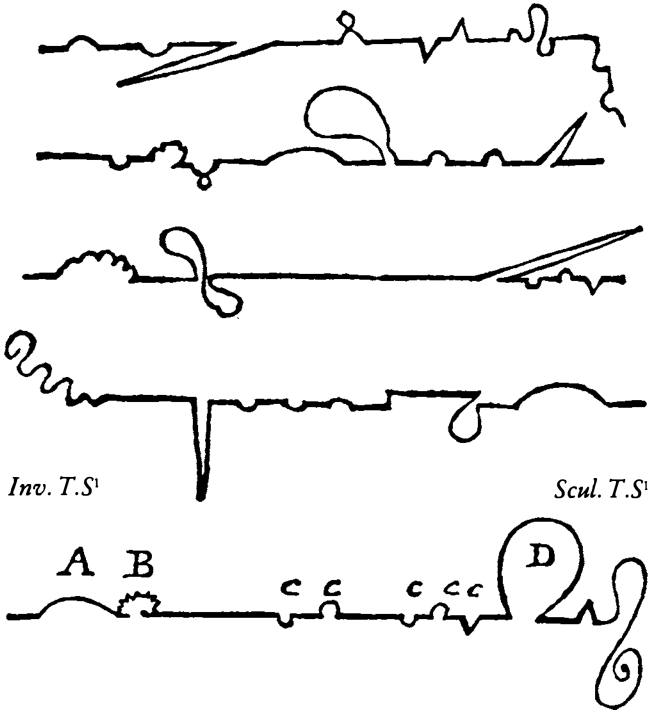
Komedya eserlerinde çoğu zaman insanların şanslarına bel bağlayabilecekleri bir hikâye olur, alınyazısına pek önem verilmez. Önemle vurgulanan bir şey varsa, o da hokkabazlıktır. Belki de komik olay örgüsü yaratıcılarının yatıp kalkıp Düzenbaz'a (Trickster) ibadet etmelerinin sebebi de budur. Düzenbaz, James Joyce'un "tanrıların kazası" olarak tarif ettiği bir Hermes figürüdür. Elbette kazalar olacaktır, öyle ki, komedya izlemenin bir zevki de karakter ve yaratıcılarının kendilerini düştükleri dardan nasıl kurtaracakları merakıdır. Niccolò Machiavelli'nin kullandığı olay örgüsü yapısı bu konuda örnek niteliğindedir ve ilhamını bir Roma geleneği olan Talihin cesurları kayırması fikrinden alır. *The Mandrake* (1518) adlı eser Callimaco'nun Nicia'nın karısını yatağa atma planları etrafında şekillenir. Evli çift bir erkek evlat ister, ancak görünüşe göre Nicia iktidarsızdır. Böylece, hikâyenin düzenbazlık figürü olan Ligurio türlü entrikalarıyla Callimaco'nun yardımına koşar. Tabii, Ligurio "her şeyin en sonunda yoluna gireceğin-

den" pek emindir. Karakterin kurnazlıkları, olayın giriş ve çıkış zamanlamasını titizlikle ayarlayan yazarın da kurnazlığının bir simgesi olur.

Machiavelli, *The Prince* (*Prens*, 1513) adlı eserindeki siyasi düşüncelerini *The Mandrake*'ye de yansıtır. *The Mandrake*'de öyle bir evren tasvir edilir ki insan yalnızca entrikacıların entrikalarına dâhil olmazsa Talihin kurbanı olmaktan kurtulabilir (öyle ki, oyunun sonunda Nicia'nın karısı Lucrezia'nın aslında o kadar da saf ve aldanmış olmadığına, hatta epey meraklı bir suç ortağı olduğuna dair bir ima vardır). Komedyada Şans faktörünün ne denli önemli olduğunun kaydı tutulsaydı eğer, şans kelimesinin (chance) tercih kelimesi (choice) yerine kullanılan bir baskı hatası olup olmadığını düşünebilirdik. Birçok komik olay örgüsünde böyle sonu belirsiz bir riske girme eylemine uymak, karakterin iradesini göstermek adına bir olmazsa olmazdır. Bu kıpır kıpır, yerinde duramayan düzenbazın komedyada karşımıza bu kadar sık çıkmasına şaşmamak lazım. Düzenbazın, entrikalılar başta olmak üzere, olay örgüsüne duyduğu aşk, olayın faili için (öyle bir fail düşünün ki yalnızca risk almanın farklı şekillerini denerken kendisini bilip hissetsin) bir rahatlama ifade eder. Ligurio'nun sahnedeki son rolü her şeyin özeti niteliğindedir. Memnuniyetini belli eden bir iç çekişi ve ses tonu tekrar bir beklenti içine girdiğini gösterir. "İşte, her şey dediğim gibi çıktı en sonunda. Ee, şimdi ne yapıyoruz?"

Komedya ateşle oynamayı sever, ancak şunu da göz ardı edemeyiz ki, komedyanın sermayesi genellikle yolunda gitmeyen planlardan çıkar. *A Midsummer Night's Dream* (*Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*) adlı oyunda, Oberon'un Puck'a

"Ne yaptın sen? Yanlış yaptın, yanlış, çok yanlış," deyişi, Ligurio'nun "Ee, şimdi ne yapıyoruz?" sorusuna mantıklı bir şekilde meydan okur. Bu da komik olay örgüsü yaratıcılarının yolunda gitmeyen şeylere olan hevesleri kadar bariz bir başka heveslerine götürür bizleri: beceriksizliğe besledikleri sevgi ve baştan savma iş yapmaya duydukları yakınlık. Bütün o uzunluklarına rağmen, sonunda hiçbir vuruculuk olmayan fıkralar (*shaggy dog story*), astığım astık kestiğim kestik hikâyeler (*cock and bull story*), sonu gelmez öyküler hep komedya konularının çok önemli parçalarıdır. Görünüşe bakılırsa, ters giden şeylere gülmeyi seviyoruz. Laurence Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (*Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, 1759-67) adlı eserinde bu tersliklerle epey eğlenir. Tristram'ın kendi hayatını anlatmaya çalışması kitabın en önemli esprisidir; çünkü, her ne kadar bir olay örgüsüne nedensellik eklenmesi gerektiğini anlamış olsa da (A, B'nin sebebidir; B olmazsa C olmaz), Z'nin Y'ye çok şey borçlu olduğunu ve Y'yi değerlendirebilmek için X'i anlamamız gerektiği konusuna takılır kalır. Tristram dünyaya geliş hikâyesine ve bu hikâyeye zemin hazırlayan olaylara öyle bir kaptırır ki kendini, kitabın yarılarına gelene kadar hâlâ doğumunu dahi anlatmayı becerememiştir. Sterne, komedyayı tam bir oyalama sanatı olarak gören mirasın vârisidir. Dolambaçlar varış noktasından daha önemlidir. Paul Klee, bir keresinde, "Resim çizmek, çizgileri dolaşmaya çıkarmaktır," demiştir. Tristram da romanın 300 küsur sayfasında kendi hayatının çizgisini çizer. Ancak, bir farkla, bu sefer o çizgiyi değil, çizgi onu dolaşmaya çıkarmış gibidir (bkz. Resim 9).



9. Sterne, *Tristram Shandy*, c. VI, Bölüm XL.

Kısa, eğri çizgiler ve harfler konudan sapıldığını ve kronolojinin yolunun kesildiği başka nahoş anları ifade eder. Bizim burada karşılaştığımız şey tam olarak bir hata komedyası, hayatını idare edemeyip daha çok çıkmaza sokan bir kişi imgesidir.

Sterne'in romanı daha en baştan saatlerle bir sorunu olduğunu belirterek büyük komedya ailesinin bir parçası olacağını sezdirir. Annesinin sevişirlerken, "*Pray, sevgilim. Saati kurmayı unutmadın değil mi?*" diye kocasına yönelttiği yersiz soruyu Tristram tuttuğu her işin eline yapışmasının bir sebebi olarak görür. Sonra, yine konudan sapıp bir parantez daha açar: "(Ah keşke kraliyette hiçbir saat olmasaydı)." Saatler olay örgüsünün ilerleyişini yönetiyor olsalar da, komedyada her zaman karşımıza çıkmazlar (Mesela *As You Like It* adlı oyunda ormanda saat yoktur), çıksa bile onlara bakan olmaz [tıpkı Michael Frayn'in *Clockwise* (1986) adlı eserinde John Cleese'nin bedelini ödeyerek öğrendiği gibi]. Stern'in romanındaki bu saat sorunu, aslında, bir mutluluk hissinde de bahtsızlık olabileceği iddiasını güçlendirir. Tristram ve ailesi hem gülünçtür hem de kendilerini sevdirmeyi bilirler, bunun altında, hayatları üzerine ne tasarladılarsa hepsinin, önem verdikleri başka şeyler yüzünden asıl amacından saptırılışı ya da sabote edilişi yatar. "Her romanda illa ki saat olur," der E. M. Forster. Vardır var olmasına da, komik romanlarda bir adım sonra saatin kaçı göstereceğini kestirmek kolay değildir. Bu aldatıcı görünüşleriyle, komik olay örgüleri, doğaçlamanın ve tesadüflerin kıymetini ve hayat hikâyelerimizin bize neler hazırladığından o kadar emin olmamak gerektiğini bir kez daha hatırlatır.

Komedyada hikâyeler bizleri çoğu zaman hazırlıksız yakalar, böylece düşüncelerimiz pek sınırlandırılmamış olur. Sterne'in karakteri Shandesim, sonradan John Lennon'un "hayat siz başka şeyler planlarken başınıza gelen şeydir" diye ifade edeceği şeyin erken bir tanığıdır. Öteki birçok

komedya eseri, hiç umursamadan, zamanın istikrarlı adımlarını zamanın ilerleyişiyle anlamdaş kabul eden gelişimci anlatılara (çocukluktan yetişkinliğe ya da masumiyetten deneyime giden yolculuklar gibi) karşı direnmekten zevk alır. Saçma Edebiyat da içimizdeki çocuğun keyfine göre ilerlemeci anlatılar etrafında dolanıp durur. Lewis Caroll'un *The Haunting of the Snark* (*Köpan Avı*, 1876) adlı eseri tellalın tayfasına ettiği şu sözlerle başlar: "İşte, Köpan bölgesi, üç sıfır oldu durum. / Üç kere söylediğim doğrudur ne de olsa."[1] Üç sihirli sayıdır. Bu sayı düzen ve uyumun habercisi ve örüntü tanımlama için gereken en küçük sayıdır. Mesela, Haydn'ın "Espri" adlı eserinde beklentileri tuzağa düşürmek için kullandığı esler de üç tanedir. Daha nice şakada üçlü grupların üçüncüsü kavramsal düzlemde ani kaymalar yaratır. Carroll'un şiiri araştırmacı anlatımın bir parodisi olsun diye kurulur ve zamanlanır. Şiirin çözüm bölümünde Fırıncı'nın son keşfi yarıda kesilir: "Bir Böğğ..." Ancak, kapanış mısrasında bu boşluk doldurulur:

Sözcüğünün ortasından anlatmaya çalışmış,
Gülücüklerin ve coşkun sevincin arasında,
Yumuşacık, ansızın yok olmuştu Fırıncı,
Çünkü Köpan gerçekten de Böğhörk'tü, yaa!...[2]

Bu durum okuyucuyu daha bilge yapmaz, üstüne üstlük (ister Boojom için kaz yakalamak, isterse de "hikâyenin değerlerini" yakalamak olsun), bilge olmaya duyulan ih-

1) Barış Pirhasan çevirisinden alıntıdır (*Köpan Avı*, s. 5).
2) Barış Pirhasan çevirisinden alıntıdır (*Köpan Avı*, s. 28).

tiyacı da küçük görür. Saçma edebiyat birbiri ardınca sıralanan düzeni ilgisiz bir sonuca evirmeye özellikle bayılır, ayrıca, tıpkı Carroll ve diğerlerinde olduğu gibi, bu tür komik olay örgüsünün merkezine çok yakındır.

Alice's Adventures in Wonderland (*Alice Harikalar Diyarında*, 1865) adlı eserde yine benzer bir köpan avı söz konusudur. Mahkeme oturumundayken, kral, hâkime hikâye anlatıcılığı üzerine görüşlerini bahşeder: "En baştan başlayın, sona gelene dek devam edin ve sonra durun." Ancak, kral yanlış edebi türe kafa tutmuştur. Alice, kraliçeyle birlikte aynadan adımını atar atmaz dakikalarca son sürat koşarlar ama oldukları yerde kalırlar. "Bizim diyarımız da böyledir işte," der Alice nefes nefese. "Eğer böyle uzunca bir süre çok hızlı koşarsak, ancak o zaman başka bir yere varırız." "Epey yavaş bir diyarmış," der kraliçe. "Görüyorsun ya işte, aynı yerde kalmak için bile var gücümüzle koşuyoruz." Bütün bunlar saçma görünebilir, ancak bu hissi pek çoğumuz biliriz. Wittgenstein böyle çelişkilerin yeni yaşam ve düşünce şekillerinin oluşumunu hızlandırıcı etkiye sahip olduklarını düşünür. "Ulaşmak istediğim yere yalnızca merdivenle çıkılıyorsa eğer, oraya çıkmaya çalışmaktan vazgeçerim. Zira gerçekten gitmek zorunda olduğum yer aslında şimdi zaten orada bulunmam gereken yerdir." Bu görüş bir anlatıdaki ilerlemenin illa ki "ileriye yönelik hareket" olması gerektiği fikrinin iplerini çözersek neler olabileceğinin bir ifadesidir. Wittgenstein'ın komedya ve saçmalıklara olan ilgisine bakarsak, *The Philosophical Investigations* (*Felsefik Soruşturmalar*, 1953) adlı eserinin önsözü Johann Nestroy'un *Der Schützling* (1847) adlı komedyasından seçmesine şaşırmamak lazım: "İlerlemenin

doğasında, olduğundan daha büyük görünmek vardır." Çağlar boyunca komedya yazarları bu gerçeğe dair buruk bir memnuniyet duymuşlardır.

Zamanın rolü

Demek oluyor ki, komik olay örgüsünde, gelişim ve anlamlandırma üzerine görüş yoklaması olsun, bir konunun sorgulanması olsun, illa ki nedensellik vardır. Zaman bütün dertlerin devasıdır derler ya, işte Lennon da bir kelime oyunuyla şöyle der: "Zaman zalimlerin derdidir." Bu cümle komedyanın hem akla mantığa sığmaz eylemlerinin bir özeti, hem de iç yüzüne yapılan bir yolculuktur. Aslına bakılırsa, bu iddia atasözünün kendisinden daha doğrudur, öyle ki, zamanla gençleşenimiz yoktur. Ancak, komik biçime uygun olarak bu kelime oyunu bir şekilde zaaflarımızın tesirini azaltmıştır. Sözlü nükte, dilde zamanı belirten tek unsur olan sözdizimini bu kadar hızlandırarak, zamanın gücünü önemsizleştirir. Teatral komedya bizzat zamanı sahneye koyup sonra da onun gücünü sınasınlar diye insanlara yollar çizerek nispeten daha çok zafer kazanmıştır. Mesela, Thomas Dibdin'in *Mother Goose* (*Ana Kaz*, 1807) adlı eserindeki pantomimini ele alalım. Sahne şöyledir:

> [PALYAÇO *ve* PANTALOON], *kollarının arasından sıyrılıp kaçarak saatin önüne doğru sıçrayan* HARLEQUIN'i *korumaya çalışırlar. Ancak, birden bire parmağı tetikte bir* AVCI *beliriverir.* PALYAÇO *saatin kapısını açar, küçük bir* HARLEQUIN *görünür saatin sarkacı gibi sallanan.* PAL-

YAÇO *"Geliyor! Ateş açıyor!" der.* AVCI *tüfeğini ateşler.* PALYAÇO *yere yığılır, o esnada* HARLEQUIN *ve sevgilisi* COLUMBINE *geldikleri aynaya geri dönerler.* PALYAÇO *ise birkaç numaradan sonra kaçıp peşlerinden gider.*

18 ve 19. yüzyıllarda, pantomimde saatler tam zamanında imdada yetişir. Anın getirdiği gerekliliklerden kurtulmak için kullanılan saatler, ne tuhaftır ki, zamana kafa tutan birer araç oluverirler. Burada, saat dönüşüme açılan kapının eşiğidir: insanları başlarına gelebilecek kötülüklerden korumanın bir yolu olarak onları birer zaman-ölçere çevirir. Daha sonra, *Mother Goose* adlı eserde, "*Pantaloon kadrana çıkar, Palyaço ise saatlerin etrafına tutunur ve bu şekilde yukarı çıkarlar*". Palyaço burada Düzenbaz'ın ruhunun can bulduğu bir başka bedendir. Palyaço'nun kolları saatin kollarıyla bir birlik arayıp bulduğunda, bilin ki, zaman onun tarafına geçmiştir.

Palyaçonun ve arkadaşlarının bu denli canlı, hızlı oluşu onlara hiçbir zarar gelmemiş olduğunun bir ifadesi gibidir (Ionesco'nun "komedya, tragedyanın hızlandırılmış halidir" ifadesini aklımızın bir ucunda tutmakta fayda var). Absürt Tiyatro pantomime ve slapstick komedinin hızına çok şey borçludur, öyle ki, Ionesco bir keresinde eserini Groucho, Chico, Harpo Marx'ın etkisinde kalarak yazdığını söyler. Bu tür tiyatroda olay örgüsünün hızlanması daha çok görülür. Ionesco'nun ilk oyunu olan *The Bald Soprano* (*Kel Şarkıcı*, 1950) rejinin anonsuyla başlar: "*İngiliz saati, on yedi kere İngiliz biçimi çalar.*"[3] Birkaç daki-

3) Ülkü Tamer, Genco Erkal çevirisinden alıntıdır (*Kel Şarkıcı*).

ka sonra şu sözler işitilir: "*Bir saat ne kadar isterse o kadar çalar.*" Ionesco'nun draması hayata atılmak, yuva kurmak, akşam yemeğine çağıracak bir çevre edinmek ve bunlar gibi nefret edilesi şeylere, yani daha çok evle ilgili konularda kurduğumuz beklentilere yoğunlaşır. Ancak, farklı bir hızda. Yazar, "komedyanın özünde yatan şey, hareketlerin hızlandırılmasıdır," der. *Gergedan* adlı oyunda Berenger'in dönüp Daisy'e, "Ah, sevgilim, birkaç dakikalık sürede yirmi beş yıllık evlilik hayatını devirdik," deyişi oldukça ürkütücü, ancak yine de tuhaf bir şekilde tahammülü mümkün bir şeydir.

Amédée, or How to Get Rid of it (*Amédée ya da Ondan Nasıl Kurtulmalı*, 1954) adlı oyunda, bir çift, evlerinde büyümeye başlayan bir cesedi ne yapacakları konusunda tartışıp dururlar. Dolaplarından saçılmaya başlayan bir iskelettir bu ve korkunç komedya Ionesco dikkatleri sahnedeki saate çektikçe daha da yoğunlaşır: "*Seyirciler hâlâ saatin kollarını görüyor olmalılar, ölü adamın ayağıyla aynı yavaşlıkta hareket ediyor... Bedeni hâlâ belli belirsiz bir şekilde uzuyor, saatin kolları da yavaş yavaş ilerliyor.*" Oyunun sonunda ise Amédée cesedin devleşmiş kafasını bir balon olarak kullanıp havalanır (tıpkı Palyaço'nun yükselmesi gibi). *Jack, or the Submission* (*Jack ya da Boyun Eğme*, 1955) adlı eserde ise ailesi Jack'i görücü usulü bir evliliğe zorlar, olaylar kız kardeşinin gelip Jack'e yıkıcı haberi vermesiyle başlar: "Sana olan biteni yirmi yedi kelimede anlatacağım. Söylüyorum, ama bak bu dediklerimi sakın aklından çıkarma. Sen tam bir zamanölçebilensin." Modern komedyada sık sık böyle hızlandırılmış öğrenme eğrileriyle karşılaşılır. Modern komedyanın böyle zamanölçebilen hayatların

betimlemelerini yapıp sonra bunları hızlı bir şekilde ileri sarması her ne kadar insanı çileden çıkarıyor olsa da, yine aynı betimlemelerin ilham verdiği kahkahalar ise bir o kadar yüce bir rahatlama verir insana. Noël Coward bunu şu sözlerle açıklar: "Yaşayıp öğreniyorsun. Sonra ölüp her şeyi unutuyorsun."

Peki ya yaşayıp öğrenir ama ölmezsek? Siz ister felaket deyin, ister ayrıcalık, modern zamanların sinemaya taşınmış en iyi komedyalarından birinde, meteoroloji uzmanı Phil Connors'un başına gelen şey tam da buydu. *Groundhog Holiday* (*Bugün Aslında Dündü*, 1993) adlı bu film aslında kitabın bu bölümünde tartışılan konuların çoğunu işler. Phil (Bill Murray tarafından canlandırılır) her sabah tekrar tekrar aynı güne uyanır, bir zaman döngüsüne düşmüştür. Öyle ki, intihar bile bir çözüm değildir. Tıpkı Palyaço'nun yeniden zıplayabilmek için yere düşmesi gibi, Phil ne zaman kendini öldürmeye kalksa, gözlerini 2 Şubat Kunduz Festivali sabahına açar. Saat 6'dır. Aynı esprinin versiyonlarını tekrar tekrar oynayan *Groundhog Day* adlı eserin komik olay örgüsünün bir abese ircasıdır bu, yine de, bu absürtlük filmin esrarengiz realizmi için bir araç olur. Phil barda otururken yanında oturan adama dönüp umutsuzca sorar: "Bir yere sıkışıp kalsan ve yaşadığın her Allah'ın günü birbirinin aynıysa ve hiçbir şey umurunda olmasa ne yapardın?" Adam şöyle cevap verir: "Şunu bir özetlesen ya."

Ancak, yine de, komik biçimlerde sıklıkla karşımıza çıktığı gibi, arka plandaki zaman tutucular özet sunmak yerine daha çok ihtimalleri artırırlar. Phil kafede oturup kahvelerle, pastalarla tıka basa doldurduğu ağzı boş kal-



10. *Groundhog Day* (*Bugün Aslında Dündü*, 1993).

dıkça başına gelenleri iş arkadaşı Rita'ya anlatır (bkz. Resim 10).

İlk bakışta arkada çalışmayan üç saatten ikisinin aynı saati gösterdiğini sanırız, ama daha yakından incelediğimizde görürüz ki, biri altıya beş varı, öteki on biri çeyrek geçeyi gösterir. Demek ki, tekrarın bu denli aşikâr oluşu bir farklılığın ifşasıdır. Belki de bu saatler komedya tadında yaşanan hayatlar için bir umut fısıldar: ne olacağı en aşikâr durumlarda bile her zaman bir manevraya yer vardır. Yine, aynı şekilde, tarih de benzer umutlar verir; öyle ki, Şubat ayı tüm dünyada karnavalların başladığı vakit olarak bilinir, bir nevi işlerimizi saatlerimize göre ayarlamanın o büyük baskısına kafa tutulduğu bir zaman. Kunduz Festivali komedya vaktidir; ilk başta Kader gibi

görünse de, ikinci ayın ikinci günü aslında ikinci şansların günüdür. Film komik hikâye yaratıcılığının temel iki geleneğiyle kinayeyi birleştirir: "Machiavellici titizlik" ve "Shandyci başıboşluk". İlk başlarda, Phil, Düzenbaz'ın kimliğine bürünür ve dejavünün ürkütücü fazlalığını bir fırsata çevirir, ne de olsa tekrara mecbur değildir (zaten her günün sonunda zaman sıfırlanır). Hâl böyle olunca, Phil hırsızlıklar, bir yataktan ötekine geçmeler ve daha nice suçlara karışır. Ancak, zaman geçtikçe, daha doğrusu geçmedikçe, kaybedecek bir şey yoksa, kazanılacak veya elde tutulabilecek bir şey de olamayacağı sonunda Phil'in kafasına dank eder. Sonu olmayan bir hayatta insanın kendini adayacağı bir şey yoktur. Phil hayatının ne bir oyun ne de oyun çevirmek için kendisine sunulmuş bir fırsat olduğunu (mesela, sürekli Rita'yı yatağa atmaya çalışmak gibi) düşünmeye başlar yavaş yavaş. En nihayetinde, daha rahat ve faydalı bir yaklaşıma yönelir. Şiirler okur, piyano çalmaya başlar, şehirde birtakım işlerin ucundan tutar ve bunları gizli başka sebepler için değil de nereye varacaklarsa varsınlar diye, sırf bu aktivitelere karışma ihtiyacıyla yapar. Sonny ve Cher'in "I Got You Babe" adlı şarkısı hem Phil'i hem de seyircileri film boyunca usandırır (her gün sabahın 6'sında bu şarkıyı duyarız radyoda). Senarist Danny Rubin, şarkının sonunun falsolu olduğuna dikkat çeker (tıpkı Haydn'ın "Espri" adlı kuarteti gibi bir oyun oynar). Düşünecek olursak, filmin müziği Phil'in durumuna epey uygundur. Ayrıca, şarkıda yalnızca geleceği düşünenlere verilmiş cevap niteliğinde bir satır da vardır: "En azından bugüne kadar sahip olduklarımdan eminim." *Groundhog Day*, tabii kendimizi o kadar kaptırmadığımız

müddetçe, yaşadığımız anın ne kadar kıymetli olduğunu gösterir bizlere. “Mutluyum artık,” der Phil, Rita’ya âşık olup zaman döngüsünden çıkınca. Yapılmış en iyi şakalar, yazılmış en iyi komedyalarda olduğu gibi, bu film de geleceğin nasıl olacağını ya da olması gerektiğini oturup ciddi ciddi planlayanları uyarır. Yine, aynı şekilde, komik olay örgüsü “içinde bulunduğumuz an gibi bir an daha yoktur” fikriyle kalmayıp “içinde bulunduğumuz andan başka bir an yoktur” fikrini konu edinmiştir. Filmin senaryosunun müsveddesindeki sonradan silinmiş bir satırda, Phil, nihayet başka bir sabaha uyandığında şunu fark eder: “Zamanı akıllıca kullansak bile yine de yetmeyecektir.” İşte, bu cümledeki vurgu komedyanın kendisini de ilgilendirir. Bu biçimin hem zamanı akıllıca kullanması, hem de doğru şeyi doğru yerde yapıyor olması ona neden hâlâ ihtiyaç duyduğumuzun sebeplerinden biridir.

V. Bölüm

EZİLENLER

İnsanı esas güldüren şeyin ne olduğu konusunda şöyle destekli bir teorim yok, ama komedya denince akla gelen ilk şey başı belada bir adamdır; küçük adam büyük adama karşı.

Jerry Lewis

Aptallığa esir düşmek

İnsan gidip niye komedya izler? Platon'un *Republic* (*Devlet*, İÖ. 380) adlı eserinde içten içe yapmak istediğimiz şeyleri başkalarının yaptığını görmek hoşumuza gider diyor Sokrates. "İnsan şaklaban olarak görülmekten korkardı," diye açıklamaya devam eder, öyle olunca da şaklabanları seyretmeye giderdi. Ancak, "tiyatronun güldürücü kabiliyetinin etkisiyle, insan, evde komik şairi taklit etmek suretiyle, farkında olmadan da olsa kendisine ihanet etmiş olur". Hatta, belki de, oynayacak daha berbat roller oldu-

ğu hâlde. Sokrates'in ortaya attığı bu düşünce ironiyle gölgelenmiş olabilir (Sokrates daha fazla düşünceyi harekete geçirmek için şeytanın avukatını oynuyor olabilir); dahası, Sokrates, Platon'un eserinde aptalca davranıp bir fikir sunarken, kıs kıs gülerek gizemli bir figür çizer. Sokrates bilginin sınırlarını zorlamak için bile bile aptalı oynayarak arketip hâle gelmiş iki komik karakteri bir araya getirir: şaklaban (*bomolokhos*) ve ironik tip (*eiron*). Komedya bazı karakterlerden aldığı yardımla bu oyuncu yaklaşımı bilgeliğe taşır. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (*Şen Bilim*, 1882) adlı eserinde, "benzetimden aldığımız zevk, bir role ya da maskeye içten içe duyulan ihtirastır" temasını ele alır ve bu konudaki en kilit şüphelilerin "oyuncu ve 'sanatçı'" olduğunu söyler. Peki, bu oyuncu ve sanatçılar kimdir? Nietzsche eserinde budala, yalancı, şaklaban, ahmak, en başta da palyaço ve klasik hizmetçi olarak sayar onları. Listede yok yoktur. Kitabın bu bölümünde, bu rengârenk güruhun sorumluluklarını ve birbirleriyle olan bağlantılarını işleyeceğiz.

Nietzsche'ye göre, komedyenin ihtirası en çok "alt sınıflarda" gözlenebilir, öyle ki, komik içgüdü başlangıçtan beri çeşitli düşmüşlük türleriyle hep bir arada olmuştur. Aristoteles, *Poetics* (*Poetika*, İÖ. 335?) adlı eserinde, komedyanın "alt sınıf karakterlerin taklidi" olduğunu düşünür (çoğu zaman böyle karakterlerin kendine uygun halktan bir kılığı olur). Yine, benzer bir şekilde, Romalı dilbilgisi uzmanı Donatus, bu türün "tabandakilerin" işi olduğunu söyler: "Komedya kulelerde ve yüksek katlarda yaşayanların değil, alçak ve mütevazı yerlerde yaşayanların işidir." Plautus'un komedyasının bir kulağı bu zemindedir, zaten

kendisi de bu "tabandakiler"den biridir. İsmi dahi *planipes* ("düztaban") kelimesinden gelir ki kendisinin de oynamış olması muhtemel Latin yalınayak mimlerinde kullanılmış bir lakaptır bu. Peki, Plautus ne yaptı? Bir avareyi getirip sahnenin orta yerine bıraktı: *servus callidus*, yani zeki köle. Bu alt edilmesi güç kişi genellikle sanatçının, yani yazarın vekili olarak görülür. Pseudolus ne zaman bir dolaplar çevirse hemen yazarını düşünür: "Bu adamın öyle bir kurgusu var ki sanki hakikatin birebir aynısı. Benim yapacağım şey de bu. Şair olacağım."

Kölenin sık sık seyirciye hitap edişi de onun aslında bizlerden biri olduğunu göstermek içindir. Bu karakter sahne ve hakikat arasındaki eşiktedir, bu yönüyle bizleri karakterin kurgusal tuhaflıklarının aslında ne kadar hayattan olduğunu ve nasıl olup da kendi hayatlarımızdan kurgular çıkardığımızı düşünmeye sevk eder. Ama en çok da bizlere gülünç yaratıklar olduğumuzu hatırlatır. "Bilsek de bilmesek de, aslında hepimiz birer ahmağız," der Pseudolus, "sanki kendimiz için neyin doğru, neyin yanlış olduğunu kestirebilecekmiş gibi, yok onu da yapayım, yok bunu da yapayım deriz. Gına geldi artık bu filozofluktan. Yine hayat koşuşturmacasına devam etmeyecek miyim sanki?" Bu karakter, aptalı mı oynadığı, yoksa sahiden aptal mı olduğu anlaşılmayan *eiron*un bir başka versiyonudur. Simo'nun Callipho'yu dikkatli olması konusunda uyarmasına hak vermek lazım: "Sana tek bir laf dahi ettirmeden konuşacak. Öyle çok konuşacak ki sanki Pseudolus değil, Sokrates sanırsın." Demek ki, bu pejmürde düzenbaz insanı derin düşüncelere teşvik eder. Hatta, daha ilk sahnede Pseudolus bizzat kendisi seyircileri uyarır: "Uyanık olun...

Bana karşı. Aman sakın ha, sakın ağzımdan çıkan tek bir kelimeye itimat etmeyesiniz." Pseudolus'un bu Giritli paradoksu yoluyla, bu figürün nasıl bir figür olduğunu ve onunla aramızdaki ilişkinin nasıl bir ilişki olduğunu anlayabiliriz. Eğer ona güveniyorsak, aslında ona güvenmememiz gerekir. Başka bir deyişle, eğer bu figür bizim tarafımızdaysa, o hâlde bize karşıdır da. Tıpkı *The Haunted House* adlı oyunda Tranio'nun seyircilere dediği gibi: "Güvenli denen şey de güvensizdir."

Roma Komedyasının bu kölesinin espri, paradoks ve ironiler konusunda insanı afallatan öyle bir cazibesi vardır ki bu durum figürün okunmasını zorlaştırır. Çoğu zaman bizzat kendisinin yarattığı sorunlara çare bulsun diye yine onu çağırır insanlar. Başka bir deyişle, hem bir kurtarıcı hem de günah keçisidir. Bu figürün karakterlerinden biri kanunlarda bir boşluk bulsa (ya da tesadüfen fark etse) dahi, yine de var olan güçlere boyun eğmeye devam eder. Bu alçak adam daha pek çok komedya eserlerinde ete kemiğe bürünür; bunlardan en çok göze çarpanı da *commedia dell'arte*'dir. Öyle ki, sıradan bir karakter olan Budala evrim geçirip iki ayrı figüre bölünür: alık taşralı ve zeki köle. Yine, benzer figürler olan aptal, ahmak ve aykırı da yine aynı şekilde farklı türlerin karışımıdır. Aptal kelimesi (fool) (Latince *follem*, *follis* kelimelerinden gelir ve bağırmak, böğürmek anlamındadır), ilk başlarda "laf ebesi", "kuş beyinli" anlamlarında kullanılmış olsa da, bu figürün yeri gelince öyle kolay kolay sönmeyecek bir yangını alevlendirip değişim rüzgârları estirdiği de olur. Hem oyuncu hem yazar Dario Fo, aptal, palyaço ve türevleri için şöyle der: "Bunların sorunu nedir, biliyor musunuz? Ne patro-

nun kim olduğu bellidir ne de kimin sözünün geçtiği." Bu sorun, bahsi geçen figürlerin bizleri yapmacıklık denen şeyin doğasını düşünmeye davet edişiyle ortaya çıkar. Eğer onlar değillerse, kimler göründüğü gibidir? Yoksa verilen "emirler" de bir yalandan mı ibarettir? Patron, patron olabilmek uğruna neleri gizlemek zorunda kalmıştır?

Hem seküler hem dini çeşitlemelerinde Aptallık söylemi araştırmacılığa teşvik eder; öte yandan, bu söylemin içinde barındırdığı ikiyönlülük ve ikiyüzlülük, Rönesans sonrası komedyasında biçimlendirici bir etki halini alır. İnsanoğlunun yüksek ahlaki değerlerinin yalnızca bir şakadan ibaret olabileceği şüphesi, aptallık ve komedyanın ortak ifadesidir çoğu zaman. Desiderius Erasmus bu konuda kilit bir isimdir. Adından da anlaşılacağı üzere, *The Praise of Folly* (*Deliliğe Övgü*, 1511) adlı eseri, "bilge adam ve derin düşünürler" üzerine paradokslarla dolu bir methiye ve bir eleştiri olarak şekillenmiştir [öyle ki, kitabın İngilizce'ye ilk çevirisinde bu gruba "philosopher" (düşünür) yerine "*foolosophers*" denmiştir]. Övgüler daha ziyada aptalca olan bir bilgeliğe (*morosopher*) düzülür, hani şu sık sık "mankafa, avanak, dangalak" diyerek ötelenen mazlumlara. Erasmus'un konuşmacısı Stultitia ("delilik") şu noktaya dikkat çeker: "Prenslerin hep arayıp durdukları bütün o espriler, gülmeler, kahkahalar, eğlenceler, hepsi aptallardadır. Elbette, bir de katiyen alçakça görülmemesi gereken, aptallara has bir başka yetenek daha vardır: yalnızca aptallar hakikati hiç çarpıtmadan, tüm çıplaklığıyla konuşur." Ötelenmiş bir alçaklıktan saray soytarılığına, oradan da saygın bir dürüstlüğe uzanan bu yolculuk Kutsal Aptal'ın yolculuğunu andırır.

Mesih bu durumu açıklayan iyi bir örnektir (toplumdan soyutlanmış kimselerle ahbaplık eder, alegorik zırvalar anlatır durur ve zafere giden yola eşeğinin üstünde çıkar). Stultitia şöyle anlatır: "Babanın bir hikmeti olmasına rağmen, Mesih, insan suretinde görünüp insan doğasını benimsediğinden, aptal fanileri teskin edebilmek uğruna kendi de aptallaşmıştır." Bu durum Aziz Paulus'un gerçek deliliğin kutsal olduğu vurgusunu daha da ileri taşır. Tıpkı tecessümün özünde var olan uyuşmazlık gibi, aptallık da derli toplu hiyerarşik herhangi bir düzeni asla rahat bırakmaz. Çünkü, bu, daha sonra aptalın iç yüzünden uzak durmak için yapılan bir çeşit aptallığı işaret eder: "Kimse kendini aldatmasın. Aranızdan biri bu çağın ölçülerine göre kendini bilge sanıyorsa, bilge olmak için akılsız olsun. Çünkü bu dünyanın bilgeliği tanrı katında akılsızlıktan başka bir şey değildir" (1 *Korinthoslulara*, Bölüm 3, 18-19). Yani, diyebiliriz ki, aptallar ayak takımındandır; öte yandan, tek dertleri lüks hayat sürmek olanlara birer ibret niteliğindedir. Bu figür öyle bir figürdür ki kendisini yargılayanları yargılar, hepimizin kaçıp kurtulmaya çalıştığı geçmişi oturur bir güzel düşünür. Böylesine karışık hisler ilham etmesine şaşırmamak gerek.

Tuhaf sorular

Aptal figürü, komik formlara kalmış bir mirastır. Shakespeare'in oyunları genellikle "doğal" aptal (akıl yürütme melekelerinde doğuştan bozukluk olan kimse) ve "yapay" aptal (profesyonel aptal ya da soytarı) arasındaki

ayrım etrafında dönüp dolaşır; seyircilerin bu ayrımın ne zaman ve neden ortadan kalktığını düşünmeleri için diretir. *All's Well That Ends Well* (*Yeter ki Sonu İyi Bitsin*, 1604-5?) adlı eserde kendisini övmeyi pek seven Parolles, Palyaço Lavatch'a dönüp şöyle der: "Hadi oradan, sen akıllı aptallardansın. Yakaladım seni." Lavatch'ın cevabı meselenin en can alıcı noktasına dokunur: "Nerede yakaladınız beni, efendim, kendi içinizde mi? Yoksa beni bulmayı öğretmişler miydi size?" Her ne kadar Shakespeare'in oyunlarında "aptal" çok nadiren suistiimal konusu olsa da, bu bir darbedir, hem de sıkı bir darbe. Hatta, öyle ki, onun oyunlarında aptallık özenilesi bir şeydir. *As You Like It* (*Nasıl Hoşunuza Giderse*) adlı oyunda Jacques bir ah çeker: "Ah, keşke ben de soytarı olsaydım! / İçimde alaca gömlek ihtirası var."[1] Burada, zekâ, aptallık kılığına bürünür. Dük, sırtına gömlek geçirmiş adamdan bahsederken aynı şeyin farkına varır: "Aptallığı bir siper gibi kullanıyor, ve arkasından akıl savuruyor."[2]

Bütün bunlar demek oluyor ki, iki türlü aptal vardır: kasıtsız olan aptal, bir de onun az hallicesi. İşte, burada ikinci tür aptalın niyeti, aslında, insanların kim olduklarının tamamen kendi ellerinde olmadığının anlaşılmasını sağlamaktır. İnce zekâ bu ayrımı yapabilmek için gereken bir donanımdır, ancak bu silahı kullanmasını en iyi bilenler dahi kendilerinde özel bir şey hissetmez. *Twelfth Night*

1) Halide Edip Adıvar ve Vahit Turhan çevirisinden alıntıdır (*Nasıl Hoşunuza Giderse*, 2. Perde, 7. sahne, s. 2).

2) Halide Edip Adıvar ve Vahit Turhan çevirisinden alıntıdır (*Nasıl Hoşunuza Giderse*, 5. Perde, 4. sahne, s. 5).

(1601-2?) adlı eserde, Viola, Feste için: "O yok mu, o? Aptalı oynayacak kadar bilgedir / Ve bunu yapmak her babayiğidin harcı değildir." Viola'nın bu iltifatları Feste'nin ağzından dökülen şu bilgelik incilerine ithafendir: "Düşünün ki, güneş misali bir kürenin üzerinde dolaşıyorsunuz ve o her yana ışık saçıyor. İşte, efendim, aptallık böyle bir şeydir." Burada, Feste'nin ağzından çıkan "efendim" kelimesi üzerinde durulması gereken bir kelimedir (daha önce "Nerede yakaladınız beni, efendim, kendi içinizde mi?" cümlesinde de geçtiği gibi). Birçok palyaço ve soytarının yaptığı gibi, Feste de etrafina bakınıp kalın kafalılar topluluğunu işaret ederken dahi, tavırlarına dikkat eder. Gerek Shakespeare'in, gerekse onun izinden gidenlerin eserlerinde bu figürün vurguları çoğu zaman hem yalvarış, hem de teşviki bir araya getirmeye çalışır. Bu farklı tonların kaynaşması bir bakıma yerindedir, zira uzun yıllardır komedyanın en sık işlediği konulardan biri de yönetenler ve yönetilenler arasındaki gergin, bir o kadar da samimi ilişkidir.

Yine, Shakespeare'in *Henry IV, Parts I and II* (*IV. Henry, Bölüm I ve II*, 1596-8?) adlı oyununda Falstaff pervasız bir palyaço ve sahtekâr bir madunun harmanlanmış bir hali olarak karşımıza çıkar. Bu karakter için şaklaban ve 'eiron'un bir karışımıdır diyebiliriz; hem büyük bir yorumcu, hem de riyakârların maskelerini düşüren bir karakterdir. Prens Hal kendini aptal olarak nitelendirir, hakkı da vardır hani. Ancak o, bunu söylerken, kelimenin nerelere kadar uzandığının bilincinde değildir. Falstaff şöyle der:

> Herkesin derdi benimle. Harcı ahmaklıkla karılmış bu insan denen varlığın beyni, benim yarattığımdan ya

da benimle yaratılandan öte, güldürüye yakın bir şey yaratmaktan aciz. Kendim zeki olmaktan başka, herkesteki zekânın kaynağı ve nedeniyim.[3]

Hamlet'in, Elsinore'nin profesyonel aptalı için dediği gibi, Falstaff da "sonu gelmez olayların insanı"dır. Ne vakit seyirciler ya da öteki karakterler kendini Falstaff'tan üstün görecek olsalar, hevesleri kursaklarında kalır. Ya onun yaptığı bir espriyi kaçırdıkları hissine ya da gururun getirdiği kısıtlamaları da zaferleri de anlatacak hevese ve bir yanılsamayı sürdürürken dahi işlerin üstesinden gelebilecek kabiliyete sahip bu adamın kıymetini bilemediklerine dair bir hisse kapılırlar. Hal'ın tahta çıkar çıkmaz derhal Falstaff'ı başından savması ("Seni tanımıyorum ihtiyar... Ak saçlar budala bir ihtiyara hiç gitmiyor"[4]) bir nevi komedyadan vazgeçiş demektir. Aslında, Shakespeare'in eserlerinde aptal ve soytarının görüşleri, eğer kulak verilecek olursa, epey kıymetli bir değerlendirme imkânı tanır. Yine, aynı şekilde, Lear'ın soytarısı da efendisine şunları söyler: "Ne olursam olsaydım da aptal olmasaydım keşke. E tabii bir de sizin yerinizde olmak istemezdim." Lear ancak bir gün kendisinin de "doğal aptal" olduğunu fark ettiğinde kim olduğuna dair yepyeni bir algıya varır, öyle ki, bir gün dönüp kızına, "Ben ihtiyar aptalın tekiyim," itirafında bulunur. Her zamanki gibi Lear'ın soytarısı yine

3) Bülent Bozkurt çevirisinden alıntıdır (2. Bölüm, 1. Perde, 2. Sahne, s. 1).

4) Bülent Bozkurt çevirisinden alıntıdır (2. Bölüm, 5. Perde, 5. Sahne, s. 3).

bir adım öndedir, daha erkenden seyirciye, "Bu ayaz gece hepimizi aptal edecek," demiştir. Her ne kadar o ayaz gecenin komedyayla uzaktan yakından bir alakası olmasa da, Lear'ın adamı komedyanın verdiği epey eski bir dersi acıklı bir perdeden söyler durur. İşte *A Midsummer Night's Dream* adlı eserin Puck'ı bunu şu sözlerle çok iyi anlatmıştır: "Tanrım, şu faniler yok mu, ne aptallar!"

Erasmus ve Shakespeare, aptalların ve benzerlerinin figüranlıktan çıkıp esas figür haline gelişlerine yardım etmişlerdir. Hatta, eleştirmen Enid Welsford, "Aptal figürü bizleri kölelikten kurtaran önemli bir figürdür; komedya ise bu figürün ruhunun bir ifadesidir," iddiasında bulunur. Ancak, kendi iyiliği için yine eklemeden edemez: "Tabii, bu yorumun savunulabilirliği tartışılır." Aptal figürü çoğu zaman özgürlüğün savunucusu olsa da, komedyanın onu özgür olarak tasavvur edişine pek rastlanmaz. Aptal her ne kadar başkaldırmak için tetikte olsa da, elinden bir devrim yapmak gelmez. Esprinin damarımızdaki asi kanı inkâr ederken bir yandan da ona uymak demek olduğu teorisini ortaya atarken, Freud, aptallar ve soytarılardan yola çıkar: "Espri iki ayrı efendiye birden hizmet eden ikiyüzlü bir sahtekârdan ibarettir." Buna örnek olarak Carlo Goldoni'nin *Servants of Two Masters* (*İki Efendinin Uşağı*, 1743) adlı oyunundaki Truffaldino'nun itaatkârlık ve fitnecilik arasında gidip gelen tavrını gösterebiliriz. Pantaloon dönüp, "Sen de hangi şeytansın be adam?" diye sorduğunda Truffaldino'nun verdiği cevap açık olduğu kadar karışıktır da: "Efendimin uşağı." Bu cevap, bahsi geçen bu sahtekârın hürmet diye tabir edebileceğimiz bu role bir yandan hapsolmuşken bir yandan da minnet duyduğunu

gösteriyor. Öte yandan, cevabın kaçamak bir cevap oluşu bir belanın habercisi olup çok daha derindeki bir şeyleri işaret eder ve içimizde bir merak uyandırır.

Modern komedya figürlerinden sahtekârın yükselişi (genellikle soytarı ve düzenbazın bir karışımıdır), bu figürün kitleleri kontrol altına aldığı ve bu figürlerin içselleştirilmesinin sosyal ve politik bir huzursuzluk doğurabileceği algısının artmasıyla ifade bulur. Sahtekârın genellikle mizahı bir nevi araç ya da silah olarak kullanan, hatta belki de kötüye kullanan bir figür olarak tasvir edilmesi akıllara "komedyayı hangi amaçlarla kullanabiliriz?" sorusunu getirir. Pierre Beaumarchais'nin oyunlarında bu soruya bazı cevaplar bulabiliriz. *The Marriage of Figaro* (*Figaro'nun Düğünü*, 1784) adlı oyununda, Kont, "Namınız insanı dehşete düşürüyor," der hizmetçisine. Figaro'nun verdiği karşılık ise yalnızca kendi için değil, tüm ezilenler adınadır: "Kim bilir, belki de namım benim yanımdayken gölgede kalıyordur. Bunu söyleyebilecek başka asil lord tanıyor musunuz?" Beaumarchais, eleştirmen ve *ancien régime* dönemi soylu lordlarının müttefiki olarak, hem desteklenir hem de teşhir edilirdi. Birçok yönden, Figaro, yazarın ele avuca sığmayan bir vekili olarak düşünülür. Eğer Danton'un "Figaro asillerin kökünü kazıdı" iddiası doğru ise, bu başarısında yalnızca itaatkârlığı yermesinin değil, ondan faydalanmasının da katkısı vardır. *The Barber of Seville* (*Sevil Berberi*, 1775) adlı oyunda, Bartholo, "Ne zaman küstah bir ahmakla münakaşaya girersem gireyim, asla altta kalmam," diye iddia edince, Figaro imalı imalı şu cevabı verir: "Aramızdaki fark da bu ya zaten." *Tuş*!

Beaumarchais'nin figüründe bir şeyler insanı cezbeder. Tıpkı Shakespeare'in eserlerindeki gibi, kadın kahramanlar (genellikle soytarılar ve düzenbazlarla aynı dilden konuşabilen tek karakter onlardır) Figaro'nun çabalarını taklit ederler. Kontesin sözleri buna bir örnek niteliğindedir: "Kendine olan güvenini insanın gözüne o kadar sokuyor ki bazen canıma tak ediyor." Burada bahsi geçen erkeğin özgüveni, kadınların içine düştükleri bu açmazın hizmetçilerin ya da safların durumuna benzediği algısını doğurur. Rosine, Marceline ve daha nicesi hep aynı soruyu sorup dururlar: "Köle olmak istememek suç mudur?" XVI. Louis'nin oyunu bir kez okuyunca hemen yasaklamasına şaşırmamak lazım; Figaro'nun kışkırtıcı hareketleri yalnızca kedisiyle sınırlı kalmayıp başkalarını da körükler. Sonradan kendisini dahi alt edecek olan karısına, "Sana bildiğim en doğru hakikati anlatıyorum," diye teminat vermeye kalkışınca şu cevabı alır: "Ne yani, başka hakikatler de mi var?" Biraz kafa karışıklığı ifadesi gibi görünen ama alttan alttan da bir uyanıklık taşıyan bu soru tam da soytarının soracağı cinsten bir sorudur. Saray soytarılığı belki 17. yüzyılda ölmüş olabilir, ama bu soruyla anlarız ki, daha niceleri onun yerine geçmeye hazır, sırasını beklemektedir.

Maskaralık etmek

Lorenzo Da Ponte, Mozart'ın *The Marriage of Figaro* (*Figaro'nun Düğünü*, 1786) adlı eserine libretto yazarken, Beaumarchais'nin oyununda birkaç ustaca değişiklik yapar. Figaro, Kont'u bir not okurken görür. Bu notu karı-

sının kendisine ihanetinin bir delili sanan uşak şöyle der: "Onun notunu okurken izledim Kont'u, gülüşünü izledim. Farkına varmadan kendime güldüm." Figaro'nun Kont'un gülüşünden aldığı yarayı yine gülerek dindirdiği, işlerin arapsaçına döndüğü bu sahne, modern komedyanın tekrarlayıp durduğu bir temayı bir kez daha işler. Bunun bir erken versiyonu da Joe Grimaldi'nin o çığır açan pantomim palyaçosu rolündeki performansıdır. Grimaldi'nin çağdaşı bir eleştirmen şunları kaydetmiştir: "Joe'nun gözleri sanki birbirinden bağımsız hareket ediyordu... Bir gözü sessiz sakin, vakur; öteki ise olabilecek en keskin, en haşarı bakışları fırlatırdı." Joe'nun gözüpeklik, çilekeşlik, bir de yüzsüzlüğün tesirli bir karışımı olarak niteleyebileceğimiz son sözleri, "Geceleri sizleri güldürürüm, gündüzleri ise hep gamlıyım"[5] olur. İşte, bu cümle bir kültür kahramanının başka bir bedende yeniden doğuşunun işaretini verir: üzgün palyaço. Öyle bir figür ki, yalnız farkında olmadığımız arzularımızı canlandırmakla kalmaz, sanki bir de onların cefasını çeker. 18. yüzyıldan sonra komedya bir soytarı ya da palyaço olmanın nasıl bir his olabileceği üzerine eğilince, klasik karakterleri de artık benzer bir çerçevede düşünmeye başlar (bkz. Resim 11).

Bu tabloda Fuseli'nin ressamı beklediğimizden daha hayat doluyken soytarının boynu büküktür. Sanki dertlerinin devası birbirlerinde gibidir. Yine, benzer bir şekilde, Félix Tournachon (Nadar) ve kardeşi Adrien tanınmış bir pantomim sanatçısı olan Charles Deburau'yu Pierrot ro-

5) Metnin orijinalinde, Grimaldi, gündüzleri hep gamlı olduğunu kendi ismiyle uyaklı bir ifadeyle aktarır: Grim-all-day. (ç.n.)



11. Henry Fuseli, *Soytarı Başındaki Külahıyla Portresini Çizdiriyor* (1757-9).

lünde fotoğraflayarak modern palyaçoluğun kendini sorgulayan doğasını bir kez daha gösterirler (bkz. Resim 12).

Fotoğrafçılık ve mim sanatının ortak paydası sessizliktir elbette, ancak tıpkı sonradan Chaplin ve Keaton'da da görüleceği gibi bu sessizlik aslında pek çok şey anlatır. Palyaço, yalnızca yazarın bir alt benliği olarak ortaya çıkmakla kalmayıp, bir yandan da sanki bizleri fotoğraflar-



12. Nadar ve Adrien Tournachon, *Fotoğrafçı Pierrot* (1854-5).

mışçasına seyirci olma hâlini taklit eder. Fernando Pessoa mizahı "gülünç şeylerin aslında kendimize yakın olan şeyler olduğu bilinci" olarak tanımlar. Bu tanım hem bu gibi tasvirlerin mizah anlayışını, hem de palyaçoların çağlar boyu sirklerde ve pantomimde neden bu denli önemli olduğunu çok iyi yakalamış bir tanımdır. Psikanalist Sandor Ferenczi, bu tanımı bir adım daha öteye taşıyarak, insanın gülerse bir tek kendine güleceğini iddia eder: "Gülmenin özünde yatan şey: Nasıl olur da böylesine kusurlu olmayı sevebilirim! Bir şeye gülmenin özünde yatan şey ise: Böylesine kusurlu olmayıp doğru dürüst biri olduğum için çok memnunum!... Bir şeye gülmenin ardında aslında bilincinde olmadığımız başka bir gülüş saklıdır." Demek oluyor ki, bakıp güldüğümüz nesneleri kıskanıyor, ancak bir yandan da bizlere bambaşka hayat biçimlerini hatırlattıkları için onlara ihtiyaç duyuyoruz. Belki de palyaço figürünün karşımıza çoğunlukla çift olarak çıkması da bu sebeptendir; biri Beyaz Palyaço (otorite sahibi, aklı başında, düz bir adam), öteki ise Auguste olarak bilinen şapşal palyaço (çocuksu, asi, sonradan görme). Bir başka gelenekte ise bu palyaçoların yerini Harlequin ve Pierrot alır. Aralarındaki onca farka rağmen, aslında birbirlerinin suç ortağıdır bu iki palyaço (ne ciddi olmak eğlenceli olmanın aksidir, ne de eğlenceli olmak ciddi olmanın). Fellini'nin filmlerinde de karşıtlıklar arasındaki bağlantıya duyduğumuz türden bir his hâkimdir; kendisinin sirk palyaçolarına olan sevgisi de bu histen hiç uzak değildir. Öyle ki, Fellini bu konuda bizzat şöyle demiştir: "Oyun o kadar hakikatin içindendir ki karşınıza Beyaz Palyaço geçse Augusto, Augusto geçse Beyaz Palyaço oluverirsiniz... Bu iki karakter hepimizin

içinde yaşayan bir efsanenin, karşıtlıkların uzlaşmasının sanki vücuda gelmiş halidirler."

İzlediğimiz bu komik ortaklık, hepimizin içine düştüğü iki kişilik gösterinin bir simgesidir. Stephen Sondheim'ın Plautus'u yeniden kaleme aldığı *A Funny Thing Happened On The Way To The Forum* (*Aptallar Şehri*, 1962) adlı eserinde, entrikacı Pseudolus'un rolü palyaço ve düzenbazın iki kişilik gösterisine çevrilir; bir yandan da bu iki figürün aşağı sınıflardan geldiği bir kez daha vurgulanır. "Komedya gecesidir bu gece," der Pseudolus, "Ne krallar ne de tahtlar / Varsın olsun bir tek âşıklar, yalancılar, bir de palyaçolar." Onları ancak ta içlerine bakarak var edebiliriz: Desirée *A Little Light Music* (1973) adlı eserindeki "Yollayın Palyaçoları" adlı parçanın aslında bir nevi hüsnütabir olduğunu söyler. Nitekim, şarkının söz yazarı Sondheim da sonradan verdiği bir röportajda şöyle bir açıklama yapar: "Esprinin adı 'Yollayın Soytarıları' da olabilirdi. Desirée'nin 'Biz de aptallık etmez miyiz?' ya da 'Hepimiz birer aptalız' dediği bir şarkı yazmak için çıkmıştım yola." Bu içli, komik ritim Platon'dan Fellini'ye nice kılık ve kisve altında karşımıza çıkmıştır. Aptallık, Onların Biz, Bizim ise Ben olduğu andır. Palyaçoları çağırtmak kendimizle alay etmek demektir. Saul Bellow'un Moses Herzog adındaki karakteri, diğerlerinin kendisini "A*ptal*!" diye çağırdıkları gerçeğini kendine itiraf ederken, içten içe şunları düşünür: "Sırf aptal olmamak için öteki zor ihtimalleri yaşamaya katlanmaya değer mi? Hem aptal olmayan mı var sanki?"

Günümüzde, aptallık benliğin o en derinlerine uzanabilen komik bir algı olarak görüldüğünden, çağdaş kültür, halka mal etmek adına, bu bilgiyi sahneye koymanın yol-

larını arar durur. Bu aptallar (ya da soytarılar) son olarak stand-up komedyenlerinde vücut bulur. Komedyenler bir yandan topluma, yani dıştakilere içsel bilgiler doğrultusunda bir gözdağı verir, bir yandan da onları şekillendirir. Böyle gösteriler, kategorize edilmeleri genellikle zor olduğundan, bizleri her türlü şeye hazırlar. Makyajlı palyaçolar gibi, Eddie Izzard'ın, tamamen cinsiyetsiz sayılmasa da, bir cinsiyeti yoktur (pasaportunu heteroseksüel bir travesti ya da erkek bir lezbiyen olarak okur). Komedyenler bilindik yolları izlemeyi reddederek ya da sırf kafalarına takılan bir şey nereye varacak diye merak edip görülmedik örnekler koyar ortaya. George Carlin, *Occupation: Foole* (1973) adlı eserinde seyircilerin karşısına epey heyecanlı olduğu itirafıyla çıkar: "Siz de heyecanlandınız ama değil mi? Seyircilerin de kaygıları olur. Siz de heyecanlandınız çünkü oturduğunuz sırayı temsil ettiğinizi biliyorsunuz. Öyle değil mi?" Stand-up gösterisinin burada yaptığı iş, zaten bildiğimiz şeyleri tekrar tekrar göstermek değil, aksine, seyircileri neyin kaygılandırdığı konusuna eğilmek ve onları düşünmeye sevk etmektir. Seyircilerden biri, "Biz komedyaya düşünmek için gelmedik," diye sözünü kestiğinde, Bill Hicks, takdire şayan bir şekilde sakinliğini koruyarak, şu cevabı verir: "Öyle mi? Pekâlâ, düşünmek için nereye gidersiniz? Orada görüşelim isterseniz."

En iyi komedyenler "doğru yolun" tartışmaya açık olması şartıyla seyirciyle uzlaşmaya varmaya çabalar. Simon Munnery de meslektaşlarına bu konuda şöyle demiştir: "Eğer kalabalıkları arkanıza almışsanız, yanlış yola girmişsiniz demektir." Güneybatı Amerika'nın Pueblo palyaçoları, yönlendirmeler sayesinde keşif yapmanın bir aracı

olarak görülen benzer bir komedyadan gelirler. Stewart Lee de onlardan yola çıkarak modern stand-up komedyenlerinin kendilerini "kutsal aptallar, saman palyaçolar ve öteki ötelenmişler"den kalmış mirasın birer parçası olarak görmeleri gerektiğini savunur. Lee, Pueblo palyaçoları deneyimini yalnızca eğlendirici değil, biraz da ürkütücü bulur; bu tuhaf birleşim seyirciyi sahnedekileri alkışlarken ihtiyatlı olmaya zorlar. Lee, kendi oyunlarında da, soytarılığın yalnızca kalabalıkları yoldan çıkarmaya yaramadığını göstermenin bir yolu olarak alkışlara kulak verir. "Tek bir kişinin el çırpışını duymayı seviyorum," der. Bunun altında, belki de, böyle anlarda espriyi yapanın salondaki fikir birliğini bölebildiğini anlaması yatar. Üstelik, alkışların kolayca sökün ediyor olması, oyuncunun çoktan ajan provokatörlükten çıkıp seyircinin ağzına bakan birine döndüğünü gösterir: "Ama tabii, aynı durum, şayet daha önce hiçbir alkış kopmadıysa, bir an önce bu gösteriye bir son verilmesi gerektiğini de gösteriyor olabilir."

Nietzsche, *The Gay Science* (*Şen Bilim*) adlı eserinde birden fazla maskesi olan bu aptal figürünün son zamanlardaki en çarpıcı portrelerinden birini çizer. *The Office*'in David Brent'i, tıpkı türünün o ilk başı belada örnekleri gibi, hayatını bir stand-up gösterisi gibi yaşamaya heves edip sonunda başarısız bir palyaço olur çıkar. David Baddiel, "*The Office* serisinin konusu komedyadır. Ve kendini ofisin komiği ilân eden bir genç adamdır," der; öte yandan, aslında bir kimsenin neden komik olmak isteyeceği üzerinedir de. Bu soru stand-up gösterilerindeki o korunmasızlığı ve her an var olan aşağılanma ihtimalini getirir akıllara; sanki figürün travma sahnesine hakim olmak için

tekrar tekrar oraya dönmesine benzer. Brent de şakacılık rolünü oynar durur, çünkü alay edilmekten korkar. Kendisiyle alay edilmesi ihtimalini engelleyebilsin diye erken davranıp onları güldürmeye çalışır ("Her zaman bir espriyle başlamalı," der). Peki, Brent kendisini nasıl tanımlar? "Öncelikle Arkadaş, ikinci olarak Patron (...) üçüncü olarak ise herhâlde Latifeci." Kendinden önceki birçok saray soytarısı gibi Brent de mevki konusunda bir karmaşa yaşar: kendisine Baş Üstad Brent dese de, aslında, genel merkeze bağlı bir çalışandır. Hem bir patron hem de bir çalışandır kısacası. İkinci seride ise, Brent, yeni patronu Neil'ın yönetimi altına girdiğinden kendini artık *callidus servus* (akıllı köle) olarak görmeye başlar, ancak, yine de, "Var Olan Güçler"e ve onların "Kurallar Kitabı"na başkaldırır. Flashdance ve MC Hammer zırvalığını birleştiriyorum diyerek yaptığı dansı göz önünde bulunduracak olursak, Brent'in aynı zamanda gülünç davranan bir budala olduğunu söyleyebiliriz. Kahramanımız, son olarak da, Red Nose Day diye bilinen geniş çaplı bir bağış gününde verdiği o olaylı ilânla da üzgün palyaço olduğunu kanıtlar: "Bir yandan hayatlar kurtarırken, bir yandan da insanları güldürüyorum. Hadi, istiyorsanız dava edin beni... Çok konuştum... Şimdi gidip insanlara kahkahalar bahşetmeliyim."

The Office'te Ricky Gervais ve Stephen Merchant'ın istifade ettiği şey, aptallığın eyleme dökülüşünü görme arzumuzdur. David Brent'e gülerken, biraz fark edilip sevilmeye olan ihtiyacımızın bu kadar abartılı anlatılışına, biraz da insanların dikkatini üstümüze toplamaya olan ihtiyacımıza ve belki de kendimizin de böyle şeyler yapabilecek biri olduğumuza, sıkıla sıkıla da olsa, güleriz. Bütün bunlar

bizi *The Republic* (*Devlet*) adlı eserde Sokrates'in değindiği, başkalarının şaklabanlığından dolaylı olarak aldığımız zevke, bir başka deyişle, arzu ve zaaflarımızın başkalarında cismanileşmiş oluşundan duyduğumuz avuntu konusuna geri götürür. Gervais esprili, bir o kadar da mutsuz bir karakter olan Tim üzerine geçtiğimiz günlerde şöyle bir yorum yapar: "Tim aslında bizden biri, sanki bir oda dolusu halinden hoşnut aptalın içine sıkışmış bir hoşnutsuz, bir Sokrates gibidir." Bu ifade kulağa epey mantıklı gelir. Öyle ki, Tim, Brent'e dönüp, "Sen de bir filozof sayılırsın," derken, müdürün sözümona felsefeye soyunmasını iyiden iyiye vurgulayarak, Sokratik bir ironi yapmıştır. Ancak, Brent de bizden biridir. Öyle ifadeleri vardır ki, olmasalar eksik kalırdık. Serinin özellikle dikkate değer bir sahnesi vardır ki, sanki aptalın hem Brent'e, hem de gelmiş geçmiş bütün insanlara attığı kahkahayı işitir gibi oluruz. Bu sahne, Neil'ın Brent'e atacağı sayısız fırçanın ilkidir: "David, ben Swindon departmanını yönetirken sizin departman hakkında ne derdik biliyor musun? Bu adamlar ancak gülüp eğleniyor derdik." Peki, David buna ne cevap verse beğenirsiniz? "Çok teşekkürler."

VI. Bölüm

CÜRET ETMEK

Derek: Bak ne anlatacağım, geçen gün herifin teki, ama tanımıyorum ha, yanıma gelip, "Lan amcık," dedi bana. Ben de, "Sensin amcık," dedim, "Koduğumun amcığı," dedim, "Sen kimsin de bana amcık diyorsun, amcık?" dedim.
Clive: Ee o-ne dedi peki?
Derek: "Koduğumun amcığı," dedi.

Dudley Moore ve Peter Cook,
Derek ve Clive (canlı yayın) (1976)

Isırıklar, kırbaçlamalar, gıdıklamalar

"Kahkaha insanın ısırma şeklidir," der Baudelaire. Sosyolog Norbert Elias'ın bu görüşe çok güzel bir cevabı vardır: "Gülen insan ısıramaz." Pekâlâ, bu durumda, kahkahada bir saldırganlık mı vardır, yoksa, aksine,

kahkaha saldırganlığı unutturur mu? Nörolog Vilayanur Ramachandran'ın ortaya attığı teoriye göreyse, gülmek kaygılarımız için kopardığımız feryadın yarıda kesilişi, bir gruba dönüp yanlış alarm vermişim demenin bir yolu olabilir. Gülümseme için de yine aynı şeyi söyleyebiliriz. Herhalde primat atalarımız kendilerine doğru yaklaşan birini gördüklerinde onun dost mu, düşman mı olduğunu anlayana değin, tehdit edici bir yüz ifadesi olarak köpekdişlerini gösterir, gelen kişinin dost olduğu anlaşılınca bu yüz ifadesini yarıda keserlerdi. İşte, insanlarda ritüel haline gelmiş selamlama şekli olan gülümseme bu ifadenin zamanla evrilmiş hali olabilir. Bir başka araştırmacı, Robert Provine ise şempanzelerin gülüşünün çoğu zaman fiziksel bir temas yoluyla (ısırmak ya da gıdıklamak gibi) ya da böylesi bir temasın tehdidiyle (kovalamacalar) tetiklendiğine dikkat çeker. Bunun yanı sıra, maymunların "pah-pah", insanların "ha-ha" diye çıkardıkları sesin belki de fiziksel hareket sonrası nefes nefese kalmanın evrilmiş hali olabileceği iddiasını ortaya atar. Primatların oyun yaparken takındıkları ifadenin (play-face) en belirgin özelliği olan bu sesler ve diş gösterme hareketi, sonradan kahkahanın o ritmik nefes alıp verişi olarak şekillenir. Başka bir deyişle, belki gülümsemenin ardında sosyalleşmiş bir hırlama, kahkahanın ardında ise oyuncuktan bir kavga yatıyor olabilir. Ancak, emin olduğumuz bir şey var ki, o da her iki ifadenin de ardında epey gerçek hırlama ve kavga yattığıdır.

İnsanlar "sadece şakaydı" iddiasının ardına sık sık sığınırlar, ancak, her şakanın altında bir gerçek yatar. Komik olan şey bazen art niyetle saldırganlık sınırına kadar da-

yanabilir; öyle ki, Aristoteles, "Şaka bir nevi istismardır," demiştir. Üstelik, şakanın kendisi de istismar edilebilir. Örneğin, ırkçı ve cinsiyetçi şakalar, bir şakanın ne kadar acımasızlaşabileceğini gösterir. Tıpkı Trevor Griffiths'in *The Comedians* (1975) adlı oyununda, Waters'ın, Price'ın yaptığı stand-up gösterisi için, "Sevgi, özen, ilgi, artık ne dersen, onu aldın öteye, attın hurda niyetine," demesi gibi. Görünüşe göre, komedya, hakaret, istismar, küfür ve sert eleştirilerle epey içli dışlıdır, öte yandan, bu farklı sesleri hiç alışık olmadığımız bir tondan okuma fırsatı tanır bizlere. Yunanların 'iambos' vezninden tutun da Romalıların tescilli saturnalia eğlencelerine, Pete ve Dud'un işittikleri küfre verdikleri tepkiden "Dozens" adlı Yo Mama karakterine izafe edilen atışma oyununa kadar, biçimlendirme ve ifa aşamasında saldırganlığa bir haller olur. W. H. Auden, ta Eski İngilizcede "flyting" diye bilinen atışmalarından başlayıp günümüz kamyon şoförlerinin atışmalarına dek, düzenlenmiş karşılıklı hakaretler üzerine epey düşünür ve gözlemleri üzerine şu sonuca varır: "Taraflar birbirlerini yermekten ziyade dili ve dili özgünce kullanma zevkini önemserler... Oyuncuktan öfkelenmek kendi içinde komik bir tabirdir. Öyle ki, oyun, tüm öteki duygular arasında belki de öfkeyle en uyumsuz duygudur." Bu bakış açısına göre, komedya, öfkenin şoke edici bir şeye dönüştüğü andır. Gaddarlığın bazı hallerinden hoş şeyler çıkabilir.

"Oyuncuktan öfke" tabiri çelişkili bir tabir olarak görülebilir, ancak Platon'un *Philebos* (*Philebos*) adlı eserinde Sokrates'in şu ifadeleri kaydedilir: "Eğlencenin şerri, zevk ve acının tuhaf karışımında gizlidir." Descartes, *The Passion of The Soul* (*Ruhun İhtirasları*, 1649) adlı eserin-

de, “Alay etmek ya da azarlamak, nefretle iç içe geçmiş bir çeşit eğlencedir,” der. Kitabın bu bölümünde, belli hedefleri olduğu düşünülen satir, destansı taşlama (mock-heroic), parodi, karikatür ve benzeri komedya biçimleri üzerinde durarak böylesi farklı duyguların bireşimi üzerine düşüneceğiz. Öncelikle satir yazarlarına bakalım. Walter Benjamin, kendisini “içinde medeniyete misafir olmuş bir yamyam barındıran bir figür” olarak görür. Buradan yola çıkarak, diyebiliriz ki, bir satir yazarı aynı anda hem vahşi, hem de medenidir, öyle ki, önce kendi kendimize kararlar vermemize izin verip, hatta bizi buna teşvik edip, sonra birden bire yolumuza taş koyar. Peki, bu yamyam ne yapıyor da ona ihtiyaç duyuyoruz? Satir yazarı belli bir amaç uğruna çıktığı yolda önceleri seyircilerin kendisine katılmasını sağlayan bir komedyen edasındadır. Satir kötülüğü kırbaçlar; ama erdemi de teşvik eder. Horatius, hayalindeki seyirciyi, “sırıtırken bir yandan da diş bileyen bir seyirci” diye tasvir eder. Buraya kadar her şey yolunda görünse de, bazen ısırılan, seyircinin kendisi de olabilir: “Neye gülüyorsunuz?” diye sorar şair, “Bir ismini değiştirmeye bakar. Oldunuz mu şimdi hikâyenin öznesi?” Yine, benzer şekilde, Hamlet de, “Herkese hak ettiği gibi davranın, yoksa kim kaçar ceza çekmekten?” diye tatlı tatlı laf çarpar.

Juvenalis’in ellerinde, satir, intikam peşindekilerin komedyası olarak başlar. Zaten ilk satiri şöyle başlamaktadır: “Ben illa ki dinleyici mi olmak zorundayım, hiç karşılık veremeyecek miyim?” Üstelik, Juvenalis performanslarında itirazlardan o kadar büyük zevk alır ki, acaba satir denilen bu mağduru geliştirmekten ziyade onu kamçılamaya mı yatkındır diye merak ederiz. Romalı kadınları ta yatak

odalarının içlerine kadar takip edip makyajlarını silişlerini izler. "Şimdi, buna ne denir? Yüz mü bu, yoksa ülser mi?" Elbette, yaşını başını almış kocalar da Juvenalis'ten nasibini alır: "Sevişmenin nasıl bir şey olduğunu unutalı o kadar olmuş ki, birileri ona hatırlatacak olsa, damarları genişlerken kendi büzüşmüş aleti öylece kalakalır, istersen bütün gece sıvazla, kıpırdamaz bile." Juvenalis'in içinde duyduğu bu husumetin şiddeti, her tür anıştırılmış değişim arzusunu ketler. Ustalıkla düşünülmüş mağdur, sırf bu kabalıklardan aldığımız zevke doyalım diye, tıpkı aleti gibi, "orada öylece kalakalmalı" ve buna katlanmalıdır. Buradaki temel nokta, düzelmeyi ya da erdemi öğütlemekten çok, bu saldırıların ustalığından zevk almaktır. On beşinci satirinde, Juvenalis, yamyamlık konusuna değinip bunun "öfke ya da yeri geldiğinde kahkaha" doğuracağını söyleyerek Jonathan Swift'in o pek de alçakgönüllü olmayacak teklifinin bir habercisi olur. O, "açlık ve nefret" arasında herhangi bir bağlantının mümkün olup olmadığını araştırırken, bir nevi yamyam sayılan satir yazarının belki de bizzat kendisinin nefrete aç olduğu ve belki de satirin karışık tabağının (*lanx satura*) o hor görülmeye çalışılan şeye dair bir iştah uyandırdığı konusunda içimizde bir şüphe doğurur. Burada, Juvenalis'in iğrençlikten haz alınabildiğini fark etmesiyle doğmuş olan korkunç komedya devreye girer. John Dryden, şairle ilgili gözlemlerini şöyle aktarır: "Gazabı artar, arttıkça benimkini de artırır. Söylediği her lafta, her sözde onun bir parçası olmanın zevkini tadarım… Katlanabildiğimce bu zevki almaya devam edeceğim."

Belki de, bazı durumlarda, "onun bir parçası olmanın zevki" basit bir kişisel tatmine kayabilir. Bu zevkin aynı

zamanda bir kabahat olduğu hissi, komedyanın hakaret ve saldırganlığa meyilli olabileceği tartışmasının fitilini ateşler. Bu suçlamayı en açık şekliyle Thomas Hobbes ortaya atmıştır: "Kahkaha, ötekilerin düşmüşlüğüne karşılık, birden bire farkına vardığımız kendi itibarımız ve aniden gelen bir zaferden başka bir şey değildir." Hobbes'un üstünlük teorisi ve bununla beraber komik içgüdünün zalimliği konusundaki vurgusu 18. yüzyılda pek çok tartışmaya konu olmuştur. Lord Shaftesbury ise mizahın "birbirimizi parlatırken bir yandan da sivri ve sert yönlerimizi tatlı bir sürtüşmeyle törpülediği" fikrini savunur. Hatta, düşünür Frances Hutcheson, daha da ileri giderek, kahkahanın birçok türünün ardında üstünlük algısının değil, bugün "uyuşmazlık teorisi" olarak bilinen, bir kişide, nesnede ya da durumda algılanan uyuşmazlığın yattığı fikrini geliştirir.

Alexander Pope, bütün bu tartışmaların ışığında, bir şey hakkında gülmek ve bir şeye gülmek arasında fark olduğunu gözlemler. Destansı taşlama türünde yazılmış *The Rape of The Lock* (1714) adlı şiirinde bu farkın inceliğini açıklığa kavuşturur. Pope, bu şiiri için, "Benim olan şeyler içinde en satirik, aynı zamanda da en zararsız ziyansız şeydir. Bu tür yazılar sanki bir gıdıklamaya benzer," demiştir. Hobbes ve Hutcheson'ın görüşleri birbirlerine karışır: satir yazarının o yüksekten attığı tokadın, sonradan aslında biraz tokat, biraz gıdıklama olduğu ortaya çıkar. Sanki zevk ve acının bir karışımı olan gıdıklama da zaten kendi içinde uyumsuzluk babından bir his değil midir? Adam Phillips ise gıdıklamanın "kendine özgü bir yoldan bizleri çaresizliğe ve bir tür ilkel zevkin kargaşasına" ittiği fikrini ortaya atar. Ancak, burada bahsi geçen şey, Dreyden'ın "bir şeyin

parçası olmanın zevki" dediği şey kadar tekin değildir; buradaki zevk, bir kargaşa içinde, kendi isteğimizle biraz itilip kakılmış hâldedir. Bir bakış açısına göre ise, Pope'un şiiri, Belinda'nın kâkülleri üzerine destansı bir anlatımla, ufak bir ağız dalaşı kaleme almak suretiyle, kibar toplumun o kof gösterişini küçük görür. Böylelikle, yerli dramaların, benzerleri gibi, kahramanlıkları anlatmaya yetmeyeceğini vurgular. Öte yandan, bahsi geçen şiir çok daha gıdıklayıcı bir başka konuya daha gebedir, zira biçimsel bir karşılaştırma yalnızca eylemin kendisini aşağılamak için yapılmaz. Epik türün görmezden geldiği sıradan olaylara önem verilir ve onların da bizim dikkatimizi, hatta belki de takdirimizi hak ettiklerini savunur. Aubrey Beardsley, eserinde, Belinda'nın beyefendiyle tanışmak üzere hazırlık yaptığı sahnedeki şaşaayı da, makyajı da yakalar (bkz. Resim 13). Bizim komedya dediğimiz şey genellikle hem büyüleyiciliği, hem de absürdlüğü aynı anda barındırabilen alandır. Tıpkı Pope ve Beardsley'in Belinda'nın suyuna gitmeleri gibi, bir insanın suyuna gitmek onların hem cazibelerinin tadına varmanın, hem de sınırlarını kavramanın bir yoludur. Çoğu komik biçimin neden uzun ömürlü olduğunu şu satır çok güzel açıklar: bir şeyin parodisini yapmak illa ki (ya da sadece) onu küçük görmek demek değildir.

Protestodan parodiye

Edebiyat eleştirmeni ve kuramcı Kenneth Burke, "katıksız" mizahın protestocu değil, uysal olduğunu savunur: "İyi bir mizah ustası, 'dışarılara çıkalım da bir şeyler yapa-



13. Aubery Beardsley, "The Toillette" ("Süslenme"), Pope'un *The Rape of The Lock* adlı şiirinin ilüstrasyonu.

lım' istemez. Aksine, 'İyi, demek durum o kadar da fena değil. Bütün mesele bizim durumu nasıl gördüğümüzde' dedirtir insana." O hâlde, mevcut durum hakkında yazılıp çizilen satirlerde böylesine birbirine dolaşmış mizah türleri nelerdir? Peki ya satirin bir şeylerin eleştirisi olması ve mizahın da bunların hoş görülmesine çanak tutması da değişme ihtiyacıyla içini döküp rahatlama arasında yakalanmış bir tür komik öfke ise? Voltaire, *Candide* (*İyimserlik*, 1759) adlı eserinde bizlere bu soru üzerine düşünme imkânı verir, öyle ki, kitabın kendisi de, "Ne güzel. Demek durum o kadar da fena değilmiş," deme eğilimine (ya da, Pangloss'un daha cüretkâr formülleştirmesine göre, her şeyin daha iyi olacağı fikrine) yapılmış acımasız bir saldırıdır. Hikâyeye asıl canlılığını veren şey, bu bakış açısının rehavet ya da kalpsizlik gibi asıl temaları gizleyen bir örtü olarak kullanılmasıdır. Hocasını asılı bulduğunda Candide'in sorduğu soru hâlâ geçerliliğini korur: "Eğer bu dünya olabilecek en güzel dünya ise, kim bilir ötekiler nasıldır?"

Voltaire'in düzyazısını okumanın bir başka güzel yanı da karşılaşılan acılara korunaklı olmasından gelir. Candide'e eziyet edenler tutturdukları şarkıyla ahenkli olarak kırbaçlar onu. Bu sahne yazarın üslubundaki komik kayıtsızlığın ufak bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Kitapta cebren namusun, masumiyetin, umutların ve hatta hayatın kaybı gibi pek çok kayba yer verilir, ancak üslup asla yolundan şaşmaz, kaybolmaz. Kitlelerin boğdurulduğunu, kazığa oturtulduğunu okur, sonra "bu felaketlerin her yerde saatler süren büyük bir kargaşaya sebep olduğunu" öğreniriz. Günler değil, yıllar değil; saatler. Körpecik sevgilisi Cunégonde'un "artık başka bir adamın metresi

olduğunu öğrenince dünyalar başına yıkıldı; epey bir süre ağladı; en sonunda Camambo'yu bir kenara çekti..." Evet, "epey bir süre ağlar" ama yine de bu ağlama nihai bir sonu hak edecek kadar uzun değildir. Pangloss asılışının ardından iyileşip geri döner ve "bir ömür boyu kahır çekmiş olduğunu, sonra ise her şeyin harika gittiği fikrine, ona katiyen inanmasa da, tutunup kaldığını anlar". Bu, insanın determinist kâinat yorumunun ikiyüzlülüğüne atılan bir taştır. Öte yandan, kitabın ben buradayım diyen üslubunun bir yansımasıdır, öyle ki, bu cümle şartların baskısı altında eğilip bükülmeyi ve yenilgiyi kabullenmeyi reddeder. Pangloss'un kendini aklamaya çalışması bir ayak direme olarak görülebilir. Komedya belki de aynı anda hem kaderci hem de ahlakçı olmayı öğretebilir insana.

Voltaire *Philosophical Dictionary* (*Felsefe Sözlüğü*, 1764) adlı eserde kaderciliğe duyduğu ilgiyi kabul etmek zorunda kalır, ancak, yine de, bu düşünce sisteminin önünde sonunda ilgisizlik ya da apatiye sebep olacağı konusunda diretmeye devam eder: "Şu satırları bunca yazmak isteyişim mecburiyettendir ve sizler, siz de bana itiraz etmeye mecbursunuz. Yani, aptallıkta yarışırız, kader hiç kimseyi ayırmadan oynar hepimizle. Sizin doğanızda şer olmak, benimkinde ise hakikate gönül vermek ve size rağmen onu ilân etmek vardır." Sanki Pangloss bir satir yazarının vücudunda yeniden can bulmuş gibi geliyor kulağa. Verilen en hazır, en yerinde cevapların çoğunun özünde Voltaire'in gailesiz ve iğneleyici bu karışımı vardır. Böylesine tutkulu, bir o kadar da vakur olan bu sükûnet komedyaya yepyeni tonlar katmaya devam ededursun, iki yüz yıl kadar sonra kendisine, "Dünyadaki bu acılar sizce de çok fazla değil

mi?" diye sorulduğunda, besteci ve sanatçı John Cage, "Değil. Tam olması gerektiği kadar bence," cevabını verecektir. Burada düşüncesiz, hatta kayıtsız olan şey cevap değil, sorunun kendisidir. Cage'in bahsettiği şey, hissetmeye hakkınızın olduğu ve hatta belki de kurtulmak dahi istemiyor olabileceğiniz bir deneyimdir.

Juvenalis'ten Jon Stewart'ın *The Daily Show*'una değin, komedya, çağlar boyunca bir eleştiri sanatı olarak kabul görmüş ve icra edilmiştir; ancak, yine de, bu türün gerçekten söylemek istediği şeyi söyleyip söylemediği yolunda bir şüphe hep duyulmuştur. Satir, ahlakı yüksek bir zemin oluşturup onu mu savunur, yoksa böyle bir zeminin var olup olmadığı konusunda içimize kurt mu düşürür? Gülünç bulduğumuz birini kınamak daha mı zordur? Birilerine gülüyor olmak, acaba, onlarla güldüğümüzün, hatta belki de onlarla birlikte kendimize güldüğümüzün bir delili olabilir mi? Komik tiyatro sık sık ve her seferinde tazelenmiş bir güçle bu soruları masaya yatırır. Bunu yaparken de seyircilere o güldükleri karakterle aslında tiyatro salonundan çok daha fazlasını paylaştıklarını gösterir. Richard Sheridan'ın *The School for Scandal* (1777) adlı oyunu dedikodu, skandal ve garazın gırla gittiği bir toplumun teşhiridir; ancak Maria, Lady Sneerwell ve arkadaşları için "fenalıkları o kadar da katlanılmaz değil" derken az çok haklıdır. Oyun yazarı ve seyirciler yalnızca fenalıklara dil çıkarmakla yetinmez, üstüne bir de dikizciliğe soyunurlar. Belki biz de alay ederiz Mrs. Candour'un dedikodu dinlerkenki ikiyüzlülüğüyle: "Ha, ha, ha! Ne güldüm, Allah iyiliğini versin. Sırf bu yüzden sinir oluyorum sana." Ederiz etmesine de, aslında bizim de ondan pek farkımız yoktur,

seyretmek için oralara kadar gittiğimiz şey, fenalığa çıkan yolun başı değil midir? Hâl böyle olunca, o ortama tanık olmak, suç ortağı olmak da demeye gelir.

The School for Scandal adlı oyunda kulağımıza çalınan şey aslında komedyanın hep tekrarlanan ezgisidir. Yargı arayışımızın bir tür zevk dolu düşkünlükle ele alındığı ya da, daha isabetli olarak, içimizde duyduğumuz yargılama ihtiyacının sorgulandığı bir ezgidir bu. Geleneksel komik tiyatroda oyunun büyük bir kısmı perdeden beride, perde kemerinin hemen önündeki iyice aydınlatılmış yerde oynanırdı. Yani seyirciler hem birbirlerinin, hem de oyuncuların görüş açısında otururlardı. Bu oturma düzeni, seyircileri, oturduğu yerde güvende bir seyirci olmaktan çıkarıp onlara hedef gösterilmiş bir adres oldukları hissini verirdi. Charles Lamb'e göre, komik aktörün kabiliyeti işte böyle anlarda, yani tam olarak seyirciye seslenmeden ancak –söze dökülmese de– durumu anlatabilen sonu gelmez imaları sürdürebildiği anlarda ortaya çıkar. Böyle anların komedyadaki ehemmiyeti büyüktür, mesela, Sheridan'ın oyununda, Joseph Surface ziyadesiyle ikna edici konuşmasıyla sahnede süzülürken bu anlardan birini yaşarız. Joseph, Snake için, "Bu adamın kendi kötülüklerine sadık kalacak kadar dahi erdemi yoktur," derken, seyirciler, günahları boynuna, onu yargılar. Attığı bir bakışla, seyircilerin bizzat kendilerinin kötülüğe duydukları o iştaha, "ahlaki değerleri güçlendirmek" adına bu oyunları izlemeyi bir ödev saymalarına göndermede bulunur. Eğer komedya iyiliğe iten bir güç ise, Doğru Hayat'ın nasıl olması gerektiğinin tasvirini yaptığından değil, seyirciyi böylesi bir hayatın en olmayacak halleriyle eğlendirmeye cüret etmesindendir.

Komedya, birçok örnekte, yalnızca ahlaksızlığa karşı çıkış olarak değil, "erdemin" ne demek olduğu üzerine bir kez daha düşünmeye sevk edecek biçimde gelişir. Komedya belli bir üslubun, yazının ya da yaşam tarzının erdemi tekelinde tuttuğu fikriyle belli belirsiz eğlenir (Jane Austen, zafer kazanmışçasına, yeğenine şunları söyler: "Mükemmelliğin resmine nasıl sinir olurum, sen de biliyorsun"). İşte, bu noktada, parodi sanatı ve kişileştirme, alayın hayret veren değişken doğasına ışık tutabilen bir sanat haline gelir. Parodinin bir şeylerle alay etmesi hem onlarla eğlenmek, dalga geçmek, hem de onları taklit etmek demektir. Parodi yazarları genellikle kendilerini fazlasıyla önemseyen bir yazarı tiye almak amacıyla yazarlar, ancak bu taklit bazen pohpohlama, bazense iltifat görünümlü bir kinaye şekline bürünebilir. Öte yandan, parodi, bir şeyin parodisi yapılacak kadar önemli olduğunu da ima ediyor olabilir. Ne şekilde olursa olsun, parodi, yıkıcı olmaktan ziyade koruyucu bir türdür. Bir hamiye gereksinir ve ona destek olur. *Bon Gaultier Ballads* (1845) adlı eserin yazarları, "Kesinlikle hayran olduğumuz yazarlar en çok taklit ettiklerimizdir. Kimseye sevmediği bir şairin parodisini yaptırmayın," demeye çalışırlar. Henry Reed de T. S. Eliot için aynı şeyi hisseder. Eliot, "Burnt Norton" (1936) adlı şiirinde zaman üzerine öyle etraflıca düşünür ki bu durum şiirini "Gülünçtür o çorak, üzgün zaman / Uzanmakta önceye ve sonraya"[1] diye bitirmesine vesile olur. Bu eserin parodisi olarak kaleme alınan "Chard Whitlow"da (1936) Reed bu gülünçlüğü biraz daha uzatır:

1) Suphi Aytimur çevirisinden alıntıdır.

Yaşlandıkça gençleşir mi hiç insan?
Mevsimler geçer, bak elli beşimdeyim,
Geçen sene bu vakitler elli dörttüm,
Seneye ise olacağım altmış iki.

Reed, Eliot'un üslubunu ve düştüğü o açmazı alaya alırken aynı şeyleri kendi de yapar. Parodi yazarı, burada, aşikâr şeyler hakkında yapılan yorumlara gülerken, bir yandan da aşikâr olan şeylerin sürprizler doğurabildiği gerçeğini hatırlatmış olur. Buna da eskinin yarattığı şok diyelim.

Sevmek ve gülmek üzerine kurulu parodik üslubun üstadı Marx Beerbohm, karikatürü "insani özelliklerin en karakteristik anlarda ve en güzel şekilde" abartılması diye tanımlar. Bu tanım, aynı zamanda Beerbohm'un en iyi parodileri için de geçerli bir tanımdır (bkz. Resim 14).

James, Beerbohm'un en sevdiği romancıdır. Burada, hem kullanılan resimde, hem de altında verilen parçada yazara bir yandan saygı duyulurken, bir yandan da onunla alay edilir. Bu parça sanki James'inkilere benzemekle kalmaz, parodinin kendine has özelliklerinin de bir alegorisi gibidir: bu biçim bir kişinin üslubunu "dehşet verici şekilde açık" bir yolla sunarken, bir yandan da bunu yapabilmek adına "türdeş bir atmosfer" yakalar. Parodi yazarının kendi kendini uğrattığı o ani şok çok zengin, bir o kadar da tuhaf bir şeye dönüşür, öyle ki, konu, komik ve aykırı bir biçimde, kendine has bir yolla ifade edilen o en "karakteristik" andır.

James, Beerbohm'un kendi üslubunu benimsemiş olmasından o kadar memnuniyet duyar ki bunu öğrendikten



26. London in November, and Mr Henry James in London. [c. 1907]
. . . It was, therefore, not without something of a shock that he, in this to him so very congenial atmosphere, now perceived that a vision of the hand which he had, at a venture, held up within an inch or so of his eyes was, with an almost awful clarity being adumbrated . . .

14. Max Beerbohm, "Kasımda Londra ve Henry James Londra'da" [1907?].

sonra ne zaman eli kaleme varsa sanki kendi kendisinin parodisini yapıyormuş hissine kapılır. Parodi yazarlarının konu ettikleri şeyle eğlenmeye hevesli oldukları doğru olsa da, orijinal eserlerde saklı komedyadan aldıkları ipuçlarıyla onlarda varlığı olası neşeyi gözler önüne sermeye de çalışırlar. Böyle parodiler, üslubun ya da verilmek istenen duygunun ciddiyetle değil, sırf alay amacıyla taklit edildiği basit parodilerin de bir nevi parodisidir. İyi bir parodi çok daha karmaşık bir ironik havayla yüklüdür, tıpkı James'in geç dönemlerdeki üslubunun örtülü mizahı gibi. Spencer Brydon, *The Jolly Corner* (1908) adlı eserinde, Alice Staverton'ı bundan dolayı takdir eder: "Kelimelerle yüklü bir gülümseyiş, kadının konuştuğu şeylerin belki de yarısını o tatlı ironiye bürünmüş buldu adam; öyle bir ironi ki içinde en ufak bir sertliğe rastlanmaz ve yalnızca kadının o ucu bucağı olmayan hayalperestliğinden gelir." Komedyanın pek çok büyük yeteneği bu ironi türünü beslemiştir. Bu da eleştirinin gizli bir oydaşma şekli olabileceğinin ve her zaman en büyük cüreti en çok önemsediklerimize gösterdiğimizin bir göstergesidir. O hâlde, bu bakış açısına göre, komedya iğnelemekten alay etmeye, alay etmekten kıymet vermeye uzanan bir hikâyedir.

Ne olursa olsun

Pekâlâ, komedyanın bu hikâyesini öteki komik içeriklerin destekleyici enerjisine de uydurabilir miyiz? Komedyanın bazı türleri, fikir ve bakış açısı farklılıklarının ötesinde, güvenli bir noktada olan değerler konusundaki ortak

görüşe dikkat çeker. Ancak, en çok kahkahayı her zaman o sımsıcak, yumuşacık farklılıklar karşısında atıyor değiliz. Evelyn Waugh hassas duygular için yumuşaktan daha yabani bir ironiyi panzehir olarak sunar. Waugh'a göre, satir "homojen bir ahlak standardının varlığı koşuluyla istikrarlı toplumlarda oluşabilir. Satir incelikli bir zalimlik ve aptallık koyar ortaya". Ancak, Waugh'a göre, modern çağda "fenalık erdeme verdiği o sözde desteği de kesmiştir". Eğer artık hepimiz çok daha kötüye gidiyorsak, satirik görevlere ne ihtiyaç kalır ne de ümit bağlanır. Artık çok daha tuhaf şeyler gerekir. Kim bilir, belki de bu çorak diyarda merhametsiz bir saadet çiçeklenir.

Waugh'un *Decline and Fall* (1928) adlı ilk romanının başlarında, Bollinger Kulübü'ndeki gülüş cümbüş muhabbet anımsanır: " O son yemekte, üç yıl kadar oldu, bir tilki getirmişlerdi kafesin içinde, şişe şişe şampanyayla zil zurna sarhoş etmiştik hayvanı. Ne akşamdı be!" Burada anlatılan şey, içki üstüne içki yuvarlayanlar hakkında yazılabilecek bir satire göre çok daha mest edici ve komik bir tat verir (satir genellikle önemsediğimizi gösteriyor olsa da, Waugh'un romanlarında bu önemsemenin kendisi eleştirilir). Sonra, gençten bir delikanlı kazara ayağından vurulur: "'Ölecek miyim?' dedi Tangent, kekle tıka basa doldurduğu ağzıyla." Sonra ayağını kestiler, sonra da öldü gitti, ne var ki bunda? "'Ah, ölüm, sen de adam mısın?' der cerrah." Sanki eser bir öfke, acıma ya da üzüntü çemberinden geçmiş de öbür taraftan çıkmış gibidir. Waugh'u büyük üstat Juvenalis'e olan benzerliğiyle öven Gore Vidal konuyu şöyle özetler: "Tüm gücüyle nükte, dayanılabilir hâle getirilmiş hiddettir."

Kısacası, Waugh gibi bir komedya dâhisi duygusuzluktan mustarip değildir elbette, aksine, noksanmış gibi sahnelenen o duygu bolluğundan zevk alır. *Ordeal of Gilbert Pinfold* (1975) adlı eserinde, Waugh'un kendisini hikâyeleştirerek yarattığı karakter "kimsenin fena olmamasını dilediğini, ancak sonsuzluğun gözünden (*sub specie aeternitatis*) bakınca, kişisel sıkkınlıkların sık sık araya girdiği anlar hariç, dünyanın bir haritaymışçasına dümdüz olduğunu fark eder. Sonra, gözlemlerinin yüceliğinden aşağılara yuvarlanır". Hobbes'un gülmenin sebebini nasıl açıkladığını bir kez daha hatırlayalım, ancak bu sefer daha çok o mühim ilaveye dikkat edelim: "Ötekilerin ya da *kendimizin daha önceki hallerinin* (italik bana ait) düşmüşlüğüne karşılık, birden bire farkına vardığımız itibar." Pinfold'un insanlığa (belki biraz da geçici bir deliliğe) düşüşü, insanın zaman zaman içinde duyduğu ödün verme korkusunu savma çabasının aslında alaya almanın en saçma hali (*sub specie aeternitatis*) olduğunu gösterir. Martin Amis'in iddiasına göre, "tüm iyi satirler aslında teşhir ettikleri şeyin bir suç ortağıdır" ve, Pinfold'un da ruhunu sıkıştıran sesler işitmeye başladığında anladığı gibi, insan fenalığı en iyi kendinden bilir. Ötekileri şeytanmış gibi göstermek içimizdeki şeytanı yatıştırmanın bir yolu olabilir. İçimizde gizlediğimiz fenalıkları ya da isteklerimizi başkasının üstüne atıp hemen cezalarını kesmeden önce, böyle karanlık zevklere boyun eğdiklerini seyretmekten, dolaylı olarak da olsa, bir tatmin duyarız. Acıdan zevk çıkarmanın ya da öfkeden muzip bir eğlence yaratmanın bir yolu olduğundan, komedya çoğunlukla sado-mazohizm fikrine yakındır. Waugh'un romanındaki en gülünç kısımlardan

biri de kahramanın gaipten gelen sesler ve kafasının içindeki insanlar için bir tuzak kurmasıdır: "İlkini karaçalıyla devirecek, sonra bu silahı Malaka bastonuyla değiştirecek, ikincisi de elbette yerdeki arkadaşına takılıp düşecek. İşte, o zaman, Mr. Pinfold ışıkları yakacak ve onu dikkatli bir şekilde yerden yere çalacaktır." Dikkatlice, yoksa insan kendine de zarar verebilir.

Pinfold'un ufak bir psikodraması olan bu parça deliliğin de bir yolu yordamı olduğu fikrini taşır (olabildiğince sapkın bir yöntem). Ancak, komedya bunu bir adım daha öteye taşır ve anarşik bir neşeye yeltenerek kendi ajandasını sabote edebilir. Mesela, *The Simpsons* (*Simpsonlar*) hem satir, hem de bir adım daha ötesidir. Bu şov genellikle otorite ve otorite figürlerinin yozlaşmasını hedef alan espriler üzerinden yürür. Bu otorite figürleri arasında Mr. Burns, Emniyet Amiri Wiggam, Belediye Başkanı Quimlay, hatta Rupert Murdoch ve şovun kardeş kanalı Fox Haber bile vardır; öyle ki, 2010 senesindeki bir bölüm, Fox Haber helikopterinin üzerinde "ırkçı değil, ancak ırkçıların gözdesi" yazan bir slogan olduğu halde övünerek uçuşuyla başlar. Ancak, ahlaksızlıkları yalnızca büyük adamlar yapmazlar elbette, küçük adamlar da aynıdır. Lisa, babası işçi sendikası başkanı olduğunda övünerek, "Bu, işçi kesimine adil davranılması için sana verilmiş bir şans," der. Homer kızının bu düşüncesine şöyle katkıda bulunur: "Ve organize suçlar dünyasıyla ömürlük bir bağlantı kurmak için." Duff marka birasını her yudumlayışında yaptığı gibi, "Mmm..." diye homurdanır, "organize suçlar". Bart da, babası gibi, hatta şovun kendisi gibi, sırf yoldan çıkmış olmak için yoldan çıkar. Ama bu yoldan çıkış öyle yargıladığımız cinsten

değil, daha çok insanı eğlendiren cinstendir. Bir bölümde, Bart, ruhunu 5 dolar için Milhouse'a satar; Lisa fiyatın çok düşük olduğundan yakınırken kardeşi kıkır kıkır gülüp şöyle der: "Eğer Milhouse'un iyi bir anlaşma yaptığını düşünüyorsan gerçekten, sana 4 buçuk dolara insafımı satayım." Sonra, Lisa, Bart'a, "Pablo Neruda, kahkaha ruhun dilidir der," diye hatırlatır (Bart'ın cevabı ise epey kurnazcadır: "Pablo Neruda'nın eserleriyle aram iyidir"). Ancak, çocukların akıllarındaki kahkaha öyle meleklere özgü bir kahkaha sanılmasın, aksine, şeytani bir karanlığı olan, kaçıkça bir kahkahadır, tıpkı *The Itchy and Scratchy Show* (*Kıymık ile Tırmık*) adlı programdaki şiddet ya da Homer'in kendisine yapılan eşek şakası yüzünden iki büklüm oluşu karşısında atılacak cinsten o kesik kesik kahkahaya benzer. Ancak, Bart, bölümün sonunda ruhunu geri alana kadar bunların hiçbirinden zevk alamaz; son sahnede, hem Bart hem de ruhu kötü niyet ve talihsizliklerle dolu dünyanın haline bakıp vahşi bir coşkuyla gülerler.

"Kötü biri olmak istiyorum," diye iştahla söyler Eartha Kitt şarkısını: "Her şey kendi denginin peşinde / bense yüzümü dönüyorum şeytana." Bart'ın o kahkahasını duyan bir kimse bilir ki, komik içgüdü kabahatlerden, suçlardan zevk alır, çünkü... Çünküsü yok. Buna Bart için Bart da diyebiliriz. Kendisinin de her durumda dediği gibi: "Bilmiyorum, neden böyle yaptığımı bilmiyorum, neden bundan zevk aldığımı bilmiyorum, bunu yapmaya neden devam edeceğimi de bilmiyorum!" Kötü bir davranış gibi, komedya insana çoğu zaman yanlış yaptığını hissettirir, hakkı da vardır hani. Mesela *The Aristocrats* adlı belgesele konu olmuş düzinelerce komedyenin bıkmadan usanmadan an-

lattığı şu komik hikâyeyi ele alalım. Burada aynı hikâyeyi bir kez daha anlatmaya yetecek yerimiz yok, ancak, öyle büyük bir skandal sanılmasın. Sadece ensest, nekrofili, hayvanlarla cinsel ilişki ve benzeri hobiler gibi konulara meraklı sıradan aile hikâyeleri. Bu fıkrada insanlar yalnızca dışkı yemekle kalmaz, onunla gargara da yaparlar. Peki ama ne amaçla? Bu fıkranın esas amacı, yapmamamız gereken şeyleri tahayyül edip dile getiren iç sese müstehcen, bir o kadar da muzaffer bir ifade hakkı tanımaktır. Bu fıkrayı en iyi anlatanlardan biri olarak George Carlin çok daha genel bir gözlem yapar: "Sınırın nereye çekildiğini bilip bile bile bu sınırı aşmayı, sınırı aşarken de seyircilerden bazılarını peşime katmayı ve bana katıldıklarına pişman olmayışlarını görmek hoşuma gidiyor." Bu mutluluğu izah etmek güçtür, ancak, komedya, bir anlığına da olsa, bizi utancın olmadığı, incinmek ya da incitmek derdinin baskısını duymayacağımız bir dünyaya götürür.

"Şakanın amacı insanı küçük düşürmek değil, zaten küçük düşmüş olduğunu ona hatırlatmaktır," der George Orwell. Hobbes'un izinden gidenlerin buna vereceği karşılık insanın tuhaf olanlardan intikam almak için güldüğü, şakayı ise toplulukları denetlemek ve birilerini günah keçisi ilân etmek için kullandığı olacaktır. Bu epey yerinde bir görüştür, ancak Orwell'ın ifadesi bir başka hakikate daha değinir: aslında, hepimizin, şakayı yapanın bir hatırlatıcı olarak edindiği üstünlüğe rağmen, aynı geminin, daha doğrusu batan geminin bir yolcusu olduğumuz duygusu. Şair ve eleştirmen Geoffrey Grigson, "Satir için ciddiyetle söylenecek bir şey varsa, o da insanların ya da ahlakın ideal formunu düşleyip sonra ümitsizliğe kapılmak; son-

ra da bu ümitsizlikten mazohist bir zevk duymaktır," der. Bu bakış açısına göre, komedya da insanların dileklerinin beyhudeliği üzerine yazılmış bir satir ve bizlere düşmüşlüğümüzü hatırlatan bir not olarak okunabilir; ancak notun kendisi de zayıflıklarımızı mazur görmenin –ve onlarla eğlenmenin– bir yolu olabilir. Grigson durumu vakarla tanımlasa da, mizah yazarı Jack Handley, duysa Bart'ın da pek hoşuna gidecek komik bir dile tercüme eder bunu: "Kafamda savaş nedir bilinmeyen bir dünya canlandırabiliyorum, öyle bir dünya ki nefretten eser yok. Ve sonra o dünyaya saldırdığımızı canlandırabiliyorum, saldıracağımız hiç akıllarına gelmeyeceği için."

VII. Bölüm

ŞAKANIN ÖTESİNDE

Doğrusunu isterseniz, yağmur konusundaki esas tavrım onu yok saymak olmuştur hep.
Bunu nasıl mı yapıyorum, içinden geçerek.

David Markson, *Wittgenstein's Mistress*
(*Wittgenstein'ın Metresi*, 1988)

Bu kadar komik olan şey ne?

Komedya her zaman bir kahkaha unsuru değildir. Mesela, mezar kazıcılardan birinin güle oynaya iş yaptığını görünce Hamlet'in nutku tutulur: "Bu adamın yaptığı işe hiç mi hiç saygısı kalmamış, insanın mezar kazarken böyle şarkılar tutturduğu nerede görülmüş?" Hâlbuki, Hamlet, başına durmadan felaketler gelirken, "başı dara düşmüş" diye tanımladığı, bir zamanların "muzip mi muzip yoldaşı", zavallı Yorick'in kafatası elinde durup düşünürken karan-

lığın içinde ıslık çalar. Çekinmeden söyleyin. Bu sahne bizi güldürüyorsa bile, neden kahkahalara boğmuyor? Kim bilir, belki de prensin günü kurtarmak için komedyaya sarıldığını sezdiğimizdendir. Eserin bu başarısına neyin zemin hazırladığı üzerine düşünürken, Flann O'Brien, teselli komedyası da demek olan bu komik rahatlamalardan ibaret aradeyişlerin cazibesine kapılarak, Joyce ve Shakespeare'in, "üzüntü ve korkunun sağ kolu olan (...) gerçek mizahın arka planında mutlaka bir zorunluluk olması gerektiği" yönünde ortak bir mizah anlayışını paylaştıklarını fark eder. Ancak, mizahın ihtiyaç duyduğu tek şey bu zorunluluğun kendisi değildir... Bu zorunlulukla bir şeyler yapmaya, yani bir yandan durumu kabullenirken, bir yandan da üzüntü ve korkuyu bertaraf etmeye ihtiyaç duyar. Bu konuyu iki farklı örnekle ele alalım. Örneklerden ilki, O'Brien'ın *The Third Policeman* (*Üçüncü Polis*, 1939-40) adlı eserinden bir kısım: "Sol bacağımı altı yerinden kırdım (ya da o benim için kırıldı, artık nasıl isterseniz)"; ikincisi ise Vladimir Nabokov'un *Lolita* (*Lolita*, 1955) adlı eserinden: "Ben daha üç yaşımdayken, benim o hayli fotojenik annem, olmayacak bir şeyden ötürü (piknik, şimşek) ölmüş." Örneklere bakıldığında, parantezlerin büyük travmaları önemsizleştirdiğini düşünürüz, ancak, başka bir açıdan bakıldığında, bu parantezler komedyanın travmaları ayrımsadığının ve tamamen yok saymadığının bir işaretidir.

Hamlet, Humbert Humbert ve daha niceleri için komedya daima bir kurtarıcı olmuştur. *Ulysses*'in (*Ulysses*, 1922) kahramanı Leopold Bloom kendi kendine şöyle düşünür, "Madem yeri gelince gülmek durumunda kalır insan, o hâlde gülsek iyi olur. Hamlet'in mezar kazıcıla-

rına bak. İşte, insan yüreğinin o engin bilgisi." Yine, benzer şekilde, Stephen Daedalus da "insanı düştüğü yerden kaldıran" bir komedya anlayışı benimser. Ancak, bu teori Shakespeare (ve onun Hamlet kılığındaki bir başka hâli) üzerinden ilerlediği için, sanki insana Daedalus'un içinde bulunduğu çukurdan çıkmak üzere komedyaya gereksindiği hissini verir: "Zihnini kendi esaretinden azat etmek için güldü." Eğer komik karakterlere, "Hiç güler misin?" diye sorulacak olsa, cevap çoğu zaman, "Canım yandıkça," olurdu. Nietzsche, "Yalnız bir adamın niye güldüğünü en iyi ben bilirim. İnsan bir başına o kadar büyük acılar çeker ki gülmeyi dahi bu yüzden icat etmek zorunda kalmıştır." Birinci tekilden üçüncü tekil şahsa yapılan bu şen sıçrayış, şakanın ciddiyetinin bir parçasıdır; tıpkı gülmek gibi, espri yapmak da insanın kendi acılarını dile getirmenin, hatta onlardan kaçmanın bir yoludur." Nietzsche ile aynı duygu ve düşünceleri paylaşan başkaları da olmuştur. Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621) adlı eserinde kahkahanın en çok melankolik insanlarda görüldüğü konusundaki görüşünü destekleyecek pek çok otoriteden alıntı yapar. William Blake de, *Marriage of Heaven and Hell* (*Cennet ve Cehennemin Evliliği*, 1790-3) adlı eserinde, "Kederin fazlası güldürür," der. Yine, aynı şekilde, Joyce'un *Finnegans Wake* (*Finnegan'ın Vahı*, 1939) adlı eserindeki adam o kadar çile çeker ki sonunda çektiği acıyı anlatmak için kahkaha (laughter) ve gözyaşı (tears) kelimelerini birleştirip yeni bir kelime dahi uydurur: "laughtears".

Kahkahanın nasıl ve neden ciddiyetle gölgelendiği üzerine geliştirilmiş en kapsamlı teori Freud'un teorisi, daha doğrusu teorileridir. *The Joke and Its Relation to*

Unconscious (*Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*) adlı eserinde Freud şöyle der: "İçinde bulunduğumuz kültürün baskısının bir ürünü olarak, şimdi içimizdeki sansüre takılıp yok sayılmış, o belli başlı eğlenme ihtimallerini artık kaybettik." Şakalar da, tıpkı rüyalarımız gibi, bu eğlenceleri içten içe geri istemenin, yasak edilmiş arzularımız üzerindeki baskıyı ve bu baskıdan dolayı duyduğumuz acıyı dindirmenin bir yoludur. Bu noktada, id, bilinçli savunmamızın içine sızar: "Bir şakaya ancak imdadımıza yetişiyorsa gülebiliriz," Freud. "Mizah" üzerine daha sonra kaleme aldığı bir yazısında, Pazartesi sabahı infaz edilecek olan bir idam mahkûmunun şu sözleri üzerine düşünür: "Hadi bakalım, haftaya iyi bir başlangıç yapıyoruz." Freud'a göre, böylesi bir komik dönüş, "Şu dünya tehlikelerle dolu gibi görünür, hâlbuki çocuk oyuncağıdır. Basit bir şakadan ötesini dahi hak etmez bu hayat," demeye gelir. O hâlde, id artık esas aktörlükten çıkmıştır. Artık "mizah aracılığıyla beni rahatlatmaya ve onu acı çekmekten kurtarmaya çabalayan", görevine sadık üstbenin bölgesine gireriz. Önceden sapkın bir canavarın egemenliğindeki şaka, artık sevgi dolu bir ailenin ellerinde şekillenmeye başlar. Bu medeni koruyucu, bilinçdışı bir yolla arzu eden şeyin yerini alır, ancak her iki senaryoda da komik dürtü acıya karşı geliştirilmiş bir tepki ve bununla başa çıkma yöntemi olarak düşünülür. Kitabın bu bölümünde, bu yanıtların ne tür farklı biçimler alabileceği üzerine düşünecek ve komedyanın bir yandan hayatın karanlık yönlerinden sakınmanın, öte yandan da onları ifade etmenin bir yolu olarak görülmesi sonucunda ('medeniyet ve hoşnutsuzlukları' bahsindeki gibi) neler olabileceğini göreceğiz.

Komedyanın en bilinen tanımları onun tragedyayla arasındaki karşıtlıktan çıkarılan tanımlardır: "Dünya düşünenler için komedya, hissedenler içinse tragedyadır" (Horaces Walpole); "Komedya hayatın uzaktan izlenmesidir, tragedya ise hayatla iç içe olmaktır" (Charlie Chaplin); "Benim serçeparmağımı kesmem tragedyadır. Senin lağım çukuruna düşüp ölmense komedya" (Mel Brooks). Bütün bu yorumlar komedinin berikinden kopuk bir perspektif olmasıyla ifade bulsa da, eskilere gittiğimizde komedya ve tragedyanın birbirlerinin aksi gibi düşünülmediğini görürüz. Öyle ki, Platon'un *Symposium* adlı eserinin sonunda, Sokrates bu iki rakip türün üstatlarını (Aristophanes ve Agathon) "komedya kabiliyetiyle tragedyanınki arasında bir fark olmadığını ve gerçek bir tragedya oyuncusunun aslında bir komedya oyuncusu da olduğunu" onlara kabul ettirene kadar sorgular. "Uykusuzluktan yorgun düşüp artık tartışmayı tam olarak takip edemediklerinden, bu konuda bir anlaşmaya varmaya mecbur kalırlar." Bu tartışma bugün bile durulmamıştır, ancak Christopher Fry bu konuyu açıklığa kavuşturmanın üretken bir yolunu önerir: "İlk kez komedya yazmaya kalktığımda, önce bir tragedya gibi gelmişti bana ilham." Sonra açıklamaya devam eder Fry: "Eğer karakterler tragedya oynayacak kabiliyette olmasalardı, komedya diye bir şey olmazdı. Birine giderken ötekinden geçmek zorunda kalmışlığım vardır." Belki de komedya ve tragedya sandığımızdan daha yakındırlar birbirlerine. Aslında, esas merak edilmesi gereken şey, insanların sık sık komedya ve tragedyayı farklı şeyler olarak görmeye dönük eğilimlerinin sebebi olmalıdır.

Komedya tragedyanın önünü kapatmaz; hatta varlığı tragedyanın varlığına bağlıdır. Aristophanes'in *Akharneis* (*Akharnialılar*) adlı eserinde, Dekapolis "aslında komedyanın da bir ödev bilinci vardır" derken, orijinal metinde komedya kelimesi için kullanılan kelime hep kullanılagelmiş olan *komoidia* değil, onun yerine, komik enerjinin trajik zeminde dans ettiğini ima eden '*trugoidia*'dır ("keçi şarkısı" anlamına gelen "trygedia"). Günümüze ulaşmış en eski komik parçalar Homeros'un parodileridir, Yunan tragedya yazarları ilk zamanlar oyunlarını tetraloji şeklinde yazarlardı: ilk üç oyun tragedya, dördüncüsü ise kendinden önceki üç oyunun bazı yönlerinin yerildiği bir ek oyun, daha doğrusu bir satir olurdu. O hâlde, satir şeklinde yazılmış, bahsi geçen bu ek oyun tragedya ve komedyanın tam arasında bir yerdedir. Euripides'in *Kyklopes* (İÖ 408?) adlı eserinde, Homeros'un *Odysseia*'sında Odysseus'un adamlarını kurtarıp kaçabilmek için Polyphemos'u gözünden ettiği sahne fars türünde yeniden ele alınır. Euripides'in eserinde, kahramanın rolü Silenos ve onun Dionysosçu tayfasını Polyphemos'un pençesinden kurtarmaktır, ancak, bu kez kötü karaktere birkaç satır eklenir ve bu karakterin kibrinden bir mizah çıkarılır: "Eğer ki Zeus üstümde şimşek gibi çakacak olursa," der Polyphemos, "ben de onun suratını beceririm." Sonra, tanrılar ona, "Kör kalacaksın," derler. Polyphemos bu akıbete uğradığında, satir korosu onu körebe oyununa oyuncak etmek için geride kalır. "Maskara ettiniz beni," diye ağlayıp sızlar, "sizin elinize oyuncak oldum." Epey tuhaf bir sahne. Eleştirmen ve çevirmen Stephen Halliwell bu sahneye dair pek yerinde bir soru yöneltir: "Acaba, Euripides aslı epey ürkütücü

olan bu miti alıp gözleri bağlanmış bir çocuk oyununa mı çevirir; yoksa kurbanın yüzünde patlayan o alaycı kahkaha mantığının izinden mi gider?" Polyphemos'un başına gelenler insanı tatmin etse de (oyun boyunca hiçbir gerçek 'kyklop'a zarar gelmez)', bizi bu mağdurun acısını paylaşmaya da iter. Eğer, Max Eastman'ın iddia ettiği gibi, "mizah acıyı bir oyunmuşçasına görme içgüdüsü" ise, şunu da es geçmemek gerekir: komedya, sık sık, bu içgüdünün kendine haslığını düşünmeye heves eder.

Karışık duygular

Komedyanın acıya duyduğu bitmek bilmeyen ilgisini ve bu ilgiye karşı koyma ihtiyacını en iyi ifade eden eserlerden bir tanesi Cervantes'in *Don Quixote* (*Don Kişot*, 1605-15) adlı eseridir. Üzgün yüzlü şövalye o kadar çok fiziksel şiddet ve zihinsel işkence görmüştür ki bazı sanatçılar şövalyenin yüzüne sirayet etmiş bu ıstırabı betimlemeye çekinirler (bkz. Resim 15).

Daumier'nin eseri *Don Quixote'nin* kendi gözünden çizilmiştir, kendi kendini şövalye ilân etmiş bu maceracı, çoğu kez, kendine de, karşı karşıya kaldığı dünyaya da bakmayı reddeder. Bu bağlamda, Don Kişot, komedyanın zaman zaman gerçeklere kafa tutuşunun vücuda gelmiş bir hâlidir. Sancho Panza, efendisi Don Kişot'a bütün bunların bir hayalden ibaret olduğunu hatırlattığında dahi kendisi hiç taviz vermez: "Ben yaptığım şeyleri hakikaten yapıyorum, şaka değil. Artık bunun farkına varsan iyi edersin." Roman da işte bu "hakikatlerden" uzak



15. Honoré Daumier, "Don Quixote" (1868).

durma esprisi üzerine şekillenir, hatta kitabın pek çok yerinde hayal ürünleri birer hakikat olur çıkar (anlatıcının "oynadıkları rollere dönüşüyorlar" diyerek aktörleri işaret ettiği gibi). Acılarından uzaklaşabilmek için kendi küçük dünyasına sığınmasına hak verip Kişot'u anlamaya çalışırken, bu dünyanın aslında ne denli geniş görüşlü bir yaratı olduğu kafamıza yavaş yavaş dank etmeye başlar. Sanki komedya en başta bir hayale gülerek yola çıkar, sonra da ciddi kalmaya kararlı insanlara doğrultur şakasını (Robin Williams'ın söylediği gibi: "Uyuşturucuyla yapamayan insanların koltuk değneği hakikattir").

Hâlbuki, bu tek satırlık güldürü, Cervantes'inki gibi komedyaların nerelere varabileceğini görmezden gelir, *Don Kişot*'ta gerçeklerden kaçış ve korkaklık olarak bilinen ne varsa, aslında bir nevi cesaret ve idealizme adanmışlıktır (başkalarının düzenbazlıklarından, "Amaçları erdemli olduğundan, bu yaptıklarına kandırmaca denemez, denmemelidir," diye söz eder). Don Kişot komedyayı en iyi temsil eden karakterlerden biridir, çünkü bize hayal gücünden mahrum olanların gereğinden fazla sağlıklı olabileceklerini hatırlatır. Psikanalist D. W. Winnicott, bir kimsenin hakikatin iplerini elinden kaçırmasının olası tehlikelerini kabul etmekle birlikte, şöyle bir gözlem de yapar: "Bir de, tam tersine, objektif bir şekilde algılanmış hakikate sıkı sıkıya bağlananlar vardır ki ne sübjektif dünya ne de hakikat konusunda yaratıcı bir yaklaşımla en ufak bir temasları yoktur." İşte, Don Kişot bize arzularımızı gerçekleştirmenin hayatımıza ne kadar büyük bir anlam yüklediğini ve hayallerimizin peşini bırakırsak kendi hayatımıza yabancılaşacağımızı hatırlatır. Bu açıdan bakıldığında, komedya,

uydurmacanın içinde yatan hakikat algısından doğmuştur diyebiliriz.

Kişot'un âşık olduğu köylü kızını prenseslere layık bulduğu Dulcinea del Toboso adıyla yeniden hayal etmesi gülünç olabilir, ancak sevgilinin böyle gereğinden fazla abartılarak aktarılması, aslına bakılırsa, hiç de nadir bir şey değildir. Kendisine Dulcinea'nın aslında hep özlemini çektiği mükemmelliğin bir yanılsaması olduğu söylendiğinde, Kişot, tınısı yerinde bir komik perdeden cevap verir. Öyle ki, bunun gibi tehlikeli soruları göz göre göre geçiştirmenin, o pek değerli bilgeliğe uzanan bir yol olabileceğini işaret eder: "Bu konuda söylenebilecek o kadar çok şey var ki... Ancak, bunlar iş neticeye varana kadar doğruluğu kanıtlanabilecek şeyler değil." Alay konusu karakter sık sık hayal dünyasında yaşamakla itham edilir, ancak hayallerle yaşamak aslında komedyanın çok daha kapsamlı kudretinin bir parçasıdır; zaten komedyanın kendisi de, belli bir örgüye bağlı kalsa dahi, hâlâ söyleyecek pek çok sözü olduğunu göstermeye meyilli bir türdür. Don Kişot ve ardından gelen öteki komik karakterlerdeki dokunaklılık acının bir inkârı değil, ancak bu acının açıkça doğrulanmasına gösterilen gönülsüzlüktür. O kendisine acınmasını istemedikçe, biz ona hem daha çok hayran oluyor, hem de daha çok acıyoruz.

Komedyanın acıyla başa çıkmasının çok daha karanlık çeşitlemeleri vardır elbette, mesela, gülünç ve güçlü olanı çok daha şaşırtıcı bir şekilde bir araya getiren yöntemler gibi. Jonathan Swift'in *A Tale of a Tub* (1704) adlı eserinin anlatıcısı bu zor işin tek bir muhteşem cümleyle üstesinden gelir: "Geçen Hafta derisi yüzülmüş bir Kadın

gördüm, Kişiliği nasıl kötülemiş, görseniz hayrete düşerdiniz." André Breton, hem antoloji, hem de bir savunu kitabı olan *Black Humour* (*Kara Mizah Antolojisi*, 1940) adlı eserinde, Swift'i, "aşırı duygusallığın fani düşmanı" olan bu türün başlatıcısı olarak görür. Ancak, elbette, aşırı duygusallığın düşmanı demek, illa ki, duyguların da düşmanı demek değildir. Swift'in düzyazıyı keyifle bağlamın dışına çıkaran bu cümlesinin ürkünçlüğü, yazarın bizim duygusallığımıza fazlasıyla güvenip bu cümleyi kâğıda dökmeye cesaret edebilmesinden gelir. Swift'in *A Modest Proposal* (*Alçakgönüllü Bir Öneri*, 1729) adlı eserinin anlatıcısı, İrlandalı yoksulların başlarındaki sıkıntıları biraz olsun savmak için bebeklerini yiyecek emtia olarak satmalarını tavsiye ederken de benzer bir şey olur. Bu satir, kendileri zarardan azade, ancak İrlanda'yı son damlasına kadar sömüren Hannover düzeninin zalimliğini eleştirmek üzere yazılmıştır. Vaziyet böyleyken, ailelerin tabii "en şişman çocuğu satmaya" çalışacakları tahmin edilmeye başlar. Bu da, "Erkekler, hamilelikleri boyunca karılarını karnında tayıyla bir kısrak, buzağısıyla bir inek, karnı burnunda bir domuz misali el üstünde tutacak, hatta düşük ihtimaline karşı onlara ne vurmayı, ne de tekme atmayı akıllarından geçirecekler (ki normalde âdettendir)," demeye gelir. Yani, bebekler birer hayvan statüsüne ulaşacak, kadınlar ise inekliğe terfi ederek sonunda bir gün yüzü görebileceklerdir. İşte, cesur yeni dünya ve onun yeni insanları.

Böylesine duygusuz ironiler, komedyayı saldırdığı şeylere karşı daha ılımlı duyguların savunucusu yapar. Hatta, bu duyguları yok sayıyormuş gibi davranarak, belki de okuyucusunda böylesi duygular dahi uyandırabilir. Ancak,

Swift'inki gibi baş döndürücü bir komik enerji genellikle bizim onu nasıl ele alacağımızı bilmememizden, alsak bile ete kemiğe bürüdüğü vurdumduymazlığın bir parçası olup olmadığı yönündeki merakımızdan beslenir. *Thoughts of Various Subjects* (1706) adlı eserinde, Jonathan Swift, "Eğer bir adam sokak sokak gezip gözlem yapacak olursa, inanıyorum ki, en mesut yüzleri cenaze alayında bulacaktır," der. Ancak, bu durum, ağlayıp sızlayanların yastan kurtulmak için neşeden mi medet umdukları, yoksa ağlaşanların (o çok değerli müteveffanın ardından mutlu mesut) oraya sırf gösteriş için mi gittikleri konusunu belirsiz bırakır. Öylesine dolaşmaya çıkıp böyle şeyler gözlemleyen kaygısız anlatıcı için de yine aynı şey geçerlidir. Acaba, bunlar onun umrunda mıdır, değil midir? Bir keresinde, insan hayatını "tüm bireşimlerin en kötüsü olan gülünç trajedi" diye tanımlamıştır Swift. Böylesi bir çıkmazla karşı karşıya kaldığında bir insanın vereceği en iyi tepki kara komedyadır. Her hayat ciddiye alınmalıdır, ancak bir yere kadar.

Çoğu zaman, komedya kendine öyle bir görüş noktası seçer ki oradan tutkularımız üzerine uzun uzun düşünebilir. 19. ve 20. yüzyıllarda, bu mesafe ve yakınlık dengesi, mizah kategorilerinin nasıl kuramlaştırılıp tartışılacağı üzerinde biçimlendirici bir etki yaratmıştır: Mesela, Arthur Schopenhauer mizahı "şakaların ardına gizlenen bir ciddiyet" olarak tanımlarken, Luigi Pirandello "karşıdakinin duygusunun (...) neredeyse duyguların kendilerine baktıkları bir ayna" olduğunu iddia eder. Modern komedya çoğu zaman duygular üzerine hissettiği karışık duyguları sahneler. Alexander Puşkin'in *Eugene One-*

gin (*Yevgeni Onegin*, 1825-32) adlı eseri diyalektik ritim üzerine kuruludur. Bir yandan bakıldığında, duygularla hiçbir alıp veremediği yokmuş gibi görünen ya da o duygulardan içlerinde eser kalmamış insanları öteki komedyalardan bir farkı yokmuşçasına eğlendirir, hatta duygulara sanki bir fani değilmişçesine "dışarıdan" bakıyor diyerek Onegin'le tatlı tatlı alay eder. Öte yandan, devamlı olarak komik yaratıcılığa sezgisel bir ihtiyaç duyan ve karşılığında duygulardan muaf olan eserin anlatıcısı da bizzat yarı müstakil bir hayat sürer. Erkekler "yalnıza birer araç gereç / Duygularsa hoş, aptallara gerek"; "Şu dostluk yok mu, sana verilmiş sözüm / Filizleniverir kalmayınca başka çözüm". Burada, mizah, tam olarak kendini kedere teslim etmese de, onunla cilveleştiği bir ahenkten doğar. Bu esprinin ardında bir ciddiyet yatar ("Hayatın bu kadar yorucu olması, ne kadar yorucu değil mi?") ancak bu kuplenin üstün sanatı betimlediği tekdüzeliği biraz da olsa dindirir.

Mizahın yavanlığın içinde gizli olduğu düşüncesine bağlı, umut vaat etmeyen malzemelerden komedya çıkarma arayışının sınırlarını en çok zorlayan isim Nikolay Gogol olmuştur, öyle ki, Puşkin "hayatın bayağılığını bu kadar kanlı canlı anlattığı" için onu över. Gogol ince zekâsını bayağılık ve ona yakın şeylerle sivriltir. Nerede bayat, donuk, düzmece, sözü edilmeye değmez bir şey varsa, Gogol'un ellerinde heyecan dolu keşiflere birer vesile olur çıkar. "Her taşın altında komedya vardır," der Gogol, "içlerinde yaşadığımızdan göremeyiz onları." Ona göre, komik olan asıl şey, sıradanın, gizemli bir şekilde, rengârenk bir şeye dönüşmesinden duyulan memnuni-

yettir. Gogol, *Dead Souls* (*Ölü Canlar*, 1842) adlı eserinde Selifan'ın kafasını kaşımasına tam bir sayfa yer verir: "Ne acıdır ki, gerçek böyleydi işte. Rusya'da bir halk adamı ensesini kaşıdı mı, bunun birçok anlamı vardır!"[1] Daha sonra, anlatıcı, bir kez daha dikkatimizi toplamaya çalışır: "Bu yüzden, biz işte gene bir uzak yerde, gene bir taşra bölgesinde dolaşacağız."[2] Görünüşe bakılırsa, eserin her yerinde küçük şeyler üzerine pek çok gözlemde bulunulur: "Bir insan böyle alçalabilir mi, bu kadar cimriliğe, bu kadar bayağılığa, bu kadar miskinliğe düşebilir mi böyle! Gerçeğe yakışır mı bu? Bütün bunlar gerçeğe benzer, insan yaradılışı her şeyi yapabilir."[3] Gogol, o yavan gösterişleri yüzünden karakterlerini paylarken dahi, kullandığı üslupla onları süsler püsler, onlardan kıvanç duyar, tıpkı kitabın başkahramanı Çiçikov'u dalgın dalgın aynadaki görüntüsüne, tabii bir de yeni takımlarına bakarken yakaladığında söylediği gibi: "Ne kadar aptal ama, yine de, tablo gibi." Burada, Pirandello'nun mizahı "neredeyse duyguların kendilerine baktıkları bir ayna" olarak tanımladığını hatırlamakta fayda var. Bu durumda, komedya atılan ikinci bir bakış, birilerinin bir yandan değersiz ancak bir yandan da hayattan daha mühim oldukları bir hâlde yakalandığı ya da kendilerini yakaladıkları andır. Çiçikov'un duyguları gülünçtür belki, ama varlıklarını asla inkâr edemeyiz.

1) Celal Öner çevirisinden alıntıdır (*Ölü Canlar*, s. 178).
2) Celal Öner çevirisinden alıntıdır (*Ölü Canlar*, s. 203).
3) Celal Öner çevirisinden alıntıdır (*Ölü Canlar*, s. 103).

Kara komedya belirsiz konuları sever. Bir şeylerin eksikliğini çeken (bu da bütün hayatlar demek) ve nasıl değerlendireceğimiz konusunda bir türlü emin olamadığımız hayatları oynar ve onları mesken tutar. Teatral sanat belirsizlikleri artırabilir, çünkü bizi de bir seyirci olarak etrafımızdakilerle ilişki içinde kendi kahkahalarımızı, iç çekişlerimizi düşünmeye sevk eder. Anton Çehov oyunlarında bu olası sonucu enine boyuna düşünür. Her ne kadar birer tragedya olarak sahnelenip oynansa da, yazar, eserlerinin bir tragedya olmadığı konusunda katidir. Öyle ki, yazarın *The Seagull* (*Martı*, 1896) ve *The Cherry Orchard* (*Vişne Bahçesi*, 1904) adlı eserlerinin başlığının altında "Dört Perdelik Komedya" yazar, dahası, yazar bahsi geçen ikinci eserini "dört perdelik vodvil" ve "fars" olarak tanımlar. Çehov yazın hayatına komik skeçler ve vodvil tarzında yazarak başlar. Benzer bir şekilde, "Tek Perdelik Bir Şaka" diye altbaşlık attığı *The Bear* (*Ayı*, 1888) adlı eserinde, Popova, ölmüş kocasının anısına sadık kalacağına dair yeminlidir, bıkıp usanmadan "katiyen ölmeyecek benim aşkım" der durur, sonra yoluna çıkan ilk adamı ölümle tehdit eder, sonrası malum: "Git! Git, dedim. Katlanamıyorum seni görmeye! Ya da dur... Gitme... Uzak dur benden! Çek ellerini üzerimden! Senden nefret ediyorum. Hakkım olanı verecek misin? [Uzun bir öpüşme]." Böylesine kuruntulu, yapayalnız, diken üstünde insanları bu kadar gülünç yapan şey nedir? Sebebi gayet açıktır. Bir acıyı gereğinden fazla büyütmek onu ancak basitleştirir; üstelik biri kendisine böyle ölçüsüzce acıyabiliyorsa eğer, muhtemelen kendini yete-

rince garantiye almıştır. *The Proposal* (*Bir Evlenme Teklifi*, 1888-9) adlı eserdeki özü sözü bir talip, "Kalbim şıkışıyor! Omzumu bulamıyorum! Nerede benim omzum? Ölüyorum!" diye bağırıp fenalık geçirirken aslında mutludur.

Çehov'un sonraki eserlerinde görülen gömülü mizah, erken dönemdeki bu cilvelere çok şey borçlu olsa da, en iyi komedyalarda hep olduğu gibi, onun da sonraki oyunlarında mizah neyi eğlenceye çevirebiliyorsa onun çekimine kapılır. Bu oyunlarda bir espri yapıldığında, bu espriden tam olarak ne anladığımızı merak ederiz. *The Seagull* adlı eserin ilk kelimelerini Maşa'ya soru soran Medvedenko'dan duyarız: "Niçin sürekli simsiyah giyiniyorsunuz?" Maşa, Hamletvari bir cevap verir: "Kendi hayatım için yas tutuyorum." Bu replik belki insanı güldürür, ama gerçekten gönül rahatlığıyla mı güleriz? Zira Maşa hâlâ hayattadır ve, her ne kadar ironiyle yaklaşsa da, duyguları da onunla birlikte yaşamaktadır. Sonra, Dorn "Gençlik işte!" diye iç çektiğinde, Maşa şunu gözlemler: "Söylenecek bir söz kalmadığında insanlar 'Gençlik işte' deyiverirler [bir çimdik enfiye çeker]." Komedyanın mutsuzlukları tırnak içine alışı duygudan yoksun oluşundan değil, gösteri rayından çıkmasın diye ona bir çerçeve çizmek içindir. *The Cherry Orchard* adlı eserde, Lyubov, "Gülün, gülün. Aptalın tekiyim ben," der, "şu dünyanın hiç gülünecek yanı yok." İşte, bu iki ifade arasında gidip gelerek, eğlence figürlerinin ışıkta neredeyse izlemeye imkân vermeyecek kadar sakin, serinkanlı bir şeye dönüştüğü bu oyunun içimizde uyandırdığı duyguların çeşitliliğini özetlemiş olur.

İlk perdede Lyubov'un kardeşi Gayev mobilyalarla konuştuğunda gülemez insan: "Değerli kitaplık! Saygıdeğer

Kitaplık! Varlığınıza selam olsun." Hâlbuki, bu karakter, etrafında ailesinin dünyası yıkılırken dahi o kitaplığın hep sağlam ve güvenilir görünmesinden, bir de kitaplık devrinin artık kapandığını fark ettiğinden dolayı konuşur kitaplıkla. Çehov'a göre, komedya, hayat üzerine hemen hüküm vermediği için, hayatın karmaşıklığını anlamanın bir yolu olmuştur. Çehov, bir keresinde, insanları "başarılı" ve "başarısız" tipler olarak ikiye bölme eğilimi üzerine bir arkadaşına şöyle yazmıştır: "Sen başarılı mısın, değil misin? Ya ben? Peki ya Napolyon? Hata yapmadan başarılıları ve başarısızları ayırmak için Tanrı olmak lazım. Dansa gidiyorum ben." Buna, eğer Chaplin'in tragedya ve komedya formülünü tekrar hatırlayacak olursak, görüşü berraklaştırmak için hayatı bir uzaklık algısıyla yakın mesafeden izlemek diyebiliriz. Yalnızca soruları bile Çehov'un ileri görüşlülüğünün göstergesidir; öyle ki, bizlere komedyanın görüşünün aynı anda hem keskin, hem de panoramik olabileceğini hatırlatırlar.

Vişne bahçesindeki ağaçlar çok daha kasvetli bir komik manzara uğruna yıkılır. Thomas Mann, "Modern sanatın esas başarısı, hayatı tragedya ve komedya diye ayırmayı bırakıp bir trajikomedi olarak görmesidir," diye açıklar. Elbette, trajikomedi ifadesi çok daha eskilere dayanır (Plautus bu kelimeyi İÖ 190 senesinde *Amphitryon* için yazdığı prologta kullanmıştır), ancak karmaşık bir hayat algısını ona yurt yapan hiç şüphesiz modern sanat olmuştur. Henrik Ibsen ve August Strindberg, *The Wild Duck* (*Yaban Ördeği*, 1884) ve *Creditors* (*Alacaklılar*, 1889) adlı eserlerini tanımlarken "trajikomedi" terimini kullanırlar; Samuel Beckett de *Waiting for Godot* (*Godot'yu Bekler-*

ken, 1955) adlı eserinin altbaşlığı olarak yine aynı terimi seçecektir. Beckett'in *Watt* (*Watt*, 1953) adlı romanında "kahkahaların kahkahası, 'risus purus"u duyarız, "öyle bir kahkaha ki kahkaha atar (...) mutsuz olana". İşte, trajikomedinin esası buna dayanır. Beckett'in *Endgame* (*Oyun Sonu*, 1957) adlı bir başka oyununda ise Nell şunları söyler: "Mutsuzluktan daha komik bir şey olamaz, hakikaten. Evet, evet, dünyadaki en gülünç şeydir o" (Beckett, "Bana kalırsa, bu cümle oyunun en can alıcı cümlesidir," diye belirtmiştir). Mutsuzluk Beckett'in dünyasında çoğu zaman komik bir şeydir, çünkü insanlar mutluluğun onların en büyük hakkı olduğuna hükmederek mutsuzluklarını çok mühimmiş gibi gösterirler. Kendilerine duydukları acıma hissi bir tür çıkarcı öz-haklılığa, çaresizlikleri ise doğal bir mazohizm yeteneğine dönüşür. Ancak, bu bedbahtlığın erbapları, içine düştükleri vaziyeti fark edip bununla oynamaya başladıklarında, ezilmişlikten gelen bir asalet takınırlar üzerlerine. Onların bu esprisi mutsuzlukla yaşamanın, hatta belki de onu yenmenin bir yolunu sunar bizlere.

Trajikomedi, *Waiting for the Godot* adlı eserin ilk cümlesi gibi, "yapacak bir şey kalmadı" dediğimiz anda başlar. Ancak, bu sözlere eşlik eden rejinin de önemi epey büyüktür; onlardan öğrendiğimize göre, Estragon "yine cayıyor". Evet... Yine. Bu duyduğumuz, absürd komedyanın kalp atışıdır ve Beckett'in *The Unnameable* (*Adlandırılamayan*, 1953) adlı eserinin "devam etmelisin, ben devam edemem, devam etmeliyim" dediği son cümlesinden tutun *Imagination Dead Imagine* (1965) adlı eserin başlığına kadar ("İmgelem Ölü Doğuyor") daha pek çok yazısında karşımıza çıkar. Thomas Nagel absürd tiyatroyu üç sahne-

lik bir drama olarak görür: ideallerle donanmış bir şekilde, bazı amaçlar doğrultusunda kendi kurallarınızı kendiniz belirler, hayatınıza kendiniz şekil verirsiniz (ya da bunu gerçekleştirmeye çalışırsınız); sonra, birden hazırlıksız yakalanır, hayatınızın aptal, önemsiz, belki de beyhude bir hayat olduğunu fark edersiniz; daha sonra ise, artık kendi hayatınıza bakan bir izleyiciden öteye gidemeyeceğiniz için, kaderinizi yaşamaya devam edersiniz. Nagel'a göre, insanoğlu "yanıtlayamayacağı nice şüpheyle, ancak bir yandan da asla vazgeçemeyeceği hedeflerle doludur". O hâlde, bizim absürd denilen şeyden anladığımız, bir yandan düşünce yoluyla kendimizi aşabileceğimizi gösterdiği için bir başarı, öte yandan da eski hatalara bu kez yeni bir yolla düşmekten söz ettiği için bir açmazdır. Beckett'in *Molloy* (*Molloy*, 1955) adlı eserinde, Molloy monoton bir sesle şöyle der: "Ah, benim hayatım, ah, şimdi sanki bitmiş gibi bahsediyorum ondan ve sanki hâlâ sürüp giden bir şakadan." Sanki beklentilerimiz birer el şakasıymış gibi geliyor kulağa. *Endgame* adlı eserde, Clov, Hamm'a, "Sence bundan sonra hayat var mı?" diye sorunca Hamm, "Yok muydu zaten?" der. İşte, bu cevabı ancak gerçek bir trajikomedi kahramanı verebilir, öyle bir karakter ki, yanlışlıklar komedyasıyla arasını bozmaz ve beyhude denemelerden verimli sonuçlar elde etmeye uğraşır. Bu tür komedya, pes etmek yerine, acı çekerek doğaçlama yapmaya ve her seferinde biraz daha iyi çuvallamaya adanmışlıktır. 1935 senesinde, Beckett, arkadaşlarından birine bir sohbetten bahseder: "Geçenlerde, Miss Costello bana, 'sizin kimseyle başarısızlıktan başka edecek şöyle güzel bir tek sözünüz kalmamış,' dedi. Uzun zamandır kimseden böyle hoş bir şey duymamıştım."

George Bernard Shaw'un *The Doctor's Dilemma* (*Doktorun Hatası*, 1906) adlı eserindeki Ridgeon, "Hayat ne insanlar güldüğünde ciddiyetini kaybeder, ne de öldüklerinde gülünçlüğünü," der. O hâlde, şu en başlarda bahsettiğimiz, kahkaha ve gözyaşının birleştiği o vakur gülünçlüğe (laughtears) geri dönerek bitirebiliriz. Kahkaha atmak ve ağlamak arasındaki bağlantı üzerine çalışan düşünür ve sosyolog Helmuth Plessner, bu iki eylemin de "gerçekten kurtulmak istemediğimiz hâlde geri durduğumuz durumlara verilen bir tepki" olduğunu gözlemler. Kahkaha, bir şekilde, "yanıtsız" durumlarda ortaya çıkar, öyle ki, "insan, vereceği cevapla kendini töhmet altına sokmadan, gülmekle yetinir". Ancak, belki de kahkaha bizi içerimleyen şeydir; bu, komedya aracılığıyla gelecek bir arınma vaadi değil, bir durumu tamamen reddetmeden ona karşı çıkmaktır. O hâlde, kahkaha gerçek bir cevap değil, soracağımız şeyi açıkça sorma yetimizi kullanarak soruyu daha az tehditkâr bir yolla sormaktır (bkz. Resim 16).

Komedyada hayat, çoğu zaman, Sisyphos'un gailesi[4] gibi, boşu boşuna çabalamakmışçasına gösterilir, ancak bu da biraz kaygılarından arındırılmış bir anlayıştır. Geoffrey Willams ve Ronald Searle'ün Molesworth serisi (1953-9) kahramanın bir sorusuyla gölgelenir: "N'olmuş yane?" Hem baksanıza, "Şu dünya, koca bir okuldan beter... Ama yine de devam ediyor işte". Molesworth de

4) Sisyphos, Yunan mitolojisinde Zeus'un oyunbaz oluşu sebebiyle cezalandırdığı ve her seferinde tam tepeye varmışken tekrar aşağıya yuvarlanan bir kayayı yokuş yukarı itmeye mecbur edilen Korinthos Kralı. (ç.n.)



16. Saul Steinberg, *The Inspector* (*Müfettiş*, 1973).

aynı şekilde devam edecektir. Bu karakter bir nevi komik Hamlet'tir. Molesworth okulunda bir şeylerin çürümüş olduğunu bilir, ama bunun kendisine engel olmasına izin vermez: "Artık zamanı geliyor, ele geçireceğim. Her şeyi görebiliyorum." "Olmak ya da olmamak" sorusu bir tragedyaya sebep olabilir (hatta Hamlet'in durumunda çoktan olmuştur bile). Ancak, Molesworth'ün "N'olmuş yane?"sinden tutun Ernst Lubistsch'in *To Be or Not to Be* (*Olmak ya da Olmamak*, 1942) adlı filmine ve hatta daha da eskilere kadar en karanlık, en nefis komedyaların sorgulayıcı yaklaşımı, her ne kadar soruya hakkını teslim etse de, ona hep şüpheyle yaklaşan cevaplar alır. Olmak ya da olmamak: bütün mesele bu değil, bu yalnızca bir mesele. P. G. Wodehouse'un *The Code of the Woosters* (1938) adlı eserinde, Bertie, dertli dertli iç geçirerek, "Bazen öyle anlar oluyor ki, Jeeves, insan kendi kendine 'Pantolon olsa ne olur, olmasa ne olur?' diye soruyor," der. "Ruh hali işte, gelip geçer efendim." Elbette gelip geçer, tıpkı bizim gibi. Ama, ne olursa olsun, giyinmeden de olmaz ki.

VIII. Bölüm

SON OYUN

NILES: Sana hikâyenin nasıl bittiğini söylememe gerek yok.
FRASIER: Bana sadece hikâyenin *ne zaman* bittiğini söyle.

Frasier (1997)

Pot kırmak

Komik sonlar bazen son bir gülüş ya da son bir çare olabilir. "Ölmek mi, sevgilim? Ama neden, yapacağım son şey olacak o!" Groucho Marx ölmeden evvel söylediği bu son sözlerle bilinir. Meşhur olmuş son sözler çoğu zaman belli belirsiz bir şeyden bir kazanım çıkarır; Dylan Thomas ise kapanışı şu sözlerle yapar: "On sekiz bardak sek viski içtim. Galiba bu bir rekor." Doğru mudur, sonradan uydurulmuş mudur, bilinmez, ama bunları söylemiş olduğuna

inanmak isterdik. Oyunu kuralına göre oynamayı reddedenler dahi kendilerini oyunun ruhuna kaptırırlar. Evin temizlikçisi Karl Marx'a gelecek nesillere vereceği bir tavsiye olup olmadığını sorduğunda, Marx söyle cevap verir: "Gidin, defolun! Zamanında yeterince konuşmamış aptallara göredir son sözler." Ancak, bu da bir nevi son sözdür. Konuşmacı ağlayıp sızlanmak yerine eğlenceli bir çıkış yapar, öyle ki, cümle, en iyi şeylerin en kötü durumlarda biçimlendiğini anlatmaya çalışan bir aforizmayı andırır. Bu gibi sonlar insanlık komedyasının tam merkezinde yerini almıştır, çünkü, bir yandan hayatın aptalca oluşunu iyiden iyiye ortaya çıkarır, öte yandan aptallığın bir habercisi olan üzüntüyü alaşağı eder. Montaigne, "Benim kendi üslubum komedyaya yatkındır," diye iddia eder. Yazara göre, bu üslup, nihayet hepimizde var olan bir tuhaflığın açıklayıcı anlamına varacaktır: "Bizi biz yapan en temel özellik, eşit derecede gülebilmek ve gülünesi olmaktır."

Ölüm döşeğinde söylenen sözler komedyanın bu "sonlarla" arasındaki bağıntıyı biçimler: hayat, sınırlılık ve fanilikle, onları daha katlanılır kılacak biçimde uzlaşmak. Kimi içgüdüler durup dinlenmeyi reddeder, mezar taşının bile ötesinden gelen bu ses bir başka komik dürtüden bahseder bizlere: komedyanın ta derinlerinde yatan, asla durulmayı istememek hissi. Aristophanes'in *Batrakhoi* (*Kurbağalar*) adlı eserinde, Dionysos, Styks Nehri'ni[1] geçmekte olan bir cesetle bir anlaşma yapmaya çalışır:

1) Styks Nehri, Yunan mitolojisinde ölüler diyarına giderken geçilen bir nehir. (ç.n.)

DİONYSOS: Valizlerimi cehenneme kaça taşırsın?
CESET: İki drahmi peşin alırım, yoksa olmaz.
DİONYSOS: [Cebindeki paraları sayar.] Cebimde (...) dokuz obolos var. Olur mu?
CESET: Bir kez daha yaşarım daha iyi! [Sarsılarak geri uzanır.]

Komedya yalnızca hayatın sanıldığı kadar önemli olmayışının ürkütücülüğünde değil, içimizde bir yerlerde hâlâ yanan yaşama sevincinin farkında oluşumuzda yatar. Cesedin para konusunda Nuh deyip peygamber demeyişi aslında o beğenmediği hayata adanmışlıktan başka bir şey değildir.

Freud, "Kendi ölümümüzü tam olarak hayal etmemiz mümkün değildir, ne zaman buna yeltenecek olsak oracıkta bir seyirci olarak yaşamaya devam ettiğimizi hissederiz," der. Komedya sık sık bu sağ kalma konusuna eğilir. Son sözlerden tutun mezar taşlarındaki yazılara kadar hep aynı nakarat tekrar edilir: "Hayat bir şakadan ibaret; her şey bunu gösterir / Der dururdum eskiden; şimdi bilirim ta derinden" (John Gay, "My Own Epitaph", 1973). Örneğin, burada, "Şimdi" dedikleri zamanda bir şeyler devam ederken "ben" bunu bilerek yaşamaya devam ederim. Spike Milligan'ın mezar taşında, yine benzer bir şekilde, "Size hasta olduğumu söylemiştim," yazar. Komedya, bir son not olarak, "Ve bir de şu vardı..." demeye benzer, çoğu zaman iyi şeylerin asla bitmeyeceği konusunda ısrarcıdır. Komik sonlar aslında geleceğe yapılmış birer göndermedir de. Mark Twain, "Ölüm raporum epey abartılmış," diyerek olabilecek en ciddi sonucun, yani ölümün abartılı olduğunu savunan komedya için çok yerinde bir mezar taşı

yazısı keşfetmiş olur. Kitabın bu bölümünde, bazı oyun sonlarını, komedyaya dair daha genel sonları anlamak için inceleyeceğiz. Bu oyun sonlarını iki farklı eksene göre ele alacağız: eskatolojik (komedyanın ölüm, din ve ölümden sonraki hayatla olan bağlantısı) ve dünyevi (komedyanın aşk hikâyeleri, evlilik ve sonsuza kadar mutlu yaşamak gibi konulara duyduğu ilgi).

Son şeyler

Mesih'in son sözleri bu konuda güzel bir başlangıç noktası olabilir: "Bitti." "Ne bitti?" der Christina Rosetti "Amen" adlı şiirinde. Alfred Tennyson bu yakarışı "tarihin en acıklı yakarışı" olarak görmüştür; ancak, yine de, daha sonra şairin oğlu babasının "bu cümlede bir de zafer tınısı" yakalamış olduğunu aktarmıştır. Şair, belki de, "en sonunda acı bitiyor" sözlerinin dokunaklılığından "amaç hasıl oldu" yollu bir kinaye çıkararak Mesih'in son nefesini verdiğini sezmiş olabilir. Mesih'in üç kez ağladığına, ancak hiç gülmediğine dair çok şey yazılıp çizilmiş olsa da, Hıristiyanlık konulu hikâyelerde gözyaşları kahkahalara uzanır; zira Mesih bizzat der ki: "Ne mutlu size, şimdi ağlayanlar! Çünkü güleceksiniz." (Luka 6:21) "Bitti" sözünün de ardında yine bu son şeyler konusundaki kendinden eminlik yatıyor olabilir. Northrop Frye, "Tragedyanın, komedyanın prelüdü olduğu algısının, Hıristiyanlıkla açıktan ilgisi olan herhangi bir şeyden pek bir farkı yoktur... Komedya ile arınma fikrini besleyen geleneksel örgü, ölümden sonra yeniden dirilmedir," der. Öyle ki, bu gibi yeniden dirilişlerde paskal-

ya kahkahaları (*risus paschalis*) çalınır kulağımıza. Görünüşe göre, komik sonlar Tanrı'nın işidir. Komedya teleolojiyi yalnızca içinde barındırmakla kalmaz, onu açınlar da.

Dante komedyayı belki böyle yorumlardı, aynı anda hem zamanın içinde, hem ötesinde bir biçim olarak, yani *commedia* olarak. Komedyanın Ortaçağ'daki tanımları fazlasıyla amaç odaklı tanımlardı: Uguccione da Pisa'nın *Magna Derivationes* (1200?) adlı eserinde tragedyanın kötü sonla, komedyanın ise iyi sonla bittiği ele alınır. Dante'nin *Commedia* (*İlahi Komedya*, 1308-21) adlı eserini amiyane bir tabirle özetleyecek olsak, şöyle derdik: "'Lanetliyim artık'tan 'Hey, Yüce Tanrı'ya giden bir yol." Düşünür Giorgio Agamben, Mesih'in ölümünün insanlığı tragedyadan kurtardığını ve komedyayı mümkün kıldığını iddia eder: "Tragedya adaletin bir kusuru; komedya ise bu kusuru işleyenin savunusu olarak görülür." O hâlde, komedya *mea culpa* (benim günahım) değil, *felix culpa*'dır (kutlu günah). Öte yandan, durumu bu şekilde kabullenmek, insan unsurunun bu ilişkideki yerinin ne olduğu sorusunu iyiden iyiye çıkmaza sokar. Komedya yalnızca ilahî bir komedya olamaz. Öyle ki, İnsanın kendine ait, oynayacağı bir rol vardır, üstelik komik içgüdü çoğu zaman bizi sınayan bir dünyada, hür ancak değişken bir irade olarak tasavvur edilir. Eugenio Montale, "Eğer dört bir yandan bir şeylerle kuşatılmışsa bir insan (...) onları başından defetmek için yapabileceği tek şey onlarla diyaloga girmektir. İşte, en büyük zaferine Dante'nin *Commedia*'sında ulaşan komik üslup tam da bu noktada doğar," diye yazar. Üslup üzerine yapılan bu vurgu, *commedia* kelimesinin Dante tarafından yorumlanıp şekillendirildiği bir başka anlamı ortaya çıkarı-

yor: farklı üslup ve bağlamların bir karışımı olan (alt tabaka ve seçkinler, edebi dil ve günlük dil, dinsel ve seküler gibi) melez, arada bir biçim. Bu açıdan bakıldığında, şairin komik üslubu, içeriğin verdiği vaazlara bir nevi arabuluculuk eder: insan evladının en yüce tutkularıyla "etrafındaki şeyler" arasındaki iletişim, *Commedia*'nın biçimsel cüretkârlığına ait bir diyaloji yoluyla ilerler.

Çoğu komedya oyununun sonu kutsallığın sınırındadır. Samuel Taylor Coleridge'in ders notlarında şöyle bir fikre rastlarız: "İster bilinçli olsun, ister bilinçsiz, sonsuzluğa dair şeyleri sonlu şeyler vasıtasıyla düşününce ortaya mizah çıkar." Coleridge'e göre, mizah, "dünyanın kof bir farstan öte bir şey olmadığı ve bunun da içimizdeki tanrısallıkla ne kadar orantısız olduğu bilincidir". Tanrı gibi olabilmenin bir yolu, sonsuzluk penceresinden bakarak, acılarımızın önemini yeniden tayin etmek ve acılarımızdan bir adım geride durarak kendimizi Tanrı'nın bizi gördüğü gibi görmektir. Herman Hesse'nin *Steppenwolf* (*Bozkırkurdu*, 1929) adlı eserinde, ciddiyetin zamana çok değer vermekten kaynaklandığı şeklinde bir ifade vardır: "Hâlbuki, sonsuzlukta zaman diye bir şey yoktur, gördüğünüz gibi. Sonsuzluk tek bir andır, bir şakaya yetecek kadar uzun bir an." Bu gibi şakaları hem çok seven, hem de yapmaktan geri durmayan bir büyük isim de Emily Dickinson'dır. Öyle ki, bir arkadaşına şöyle bir itirafta bulunur: Sen uzaklara gittiğinden beri "öyle bolca şakalaşmıyoruz, tabii, şimdi, işler ciddileşti; öyle bol şiir de yok, herhalde Tanrı bunun gerçek bir hayat olduğuna karar verdi". Tıpkı şaka gibi, şiirde de amaç gerçek hayatın ötesine geçmek olabilir. Ancak, her iki tür de gerçek hayattan yola çıkmaya ve son-

suzluğa dair şeyleri sonlu şeyler vasıtasıyla ölçüp tartmaya mecburdur. Dickinson, mezarlık merdivenlerinde, ezgilerinde tuhaf, komik bir kıvraklık taşıyan şarkılar okuduğunu kabul eder: "Ölçerim karşılaştığım her kederi / Çözümsel gözlerle; / Merak ederim benimki kadar çeker mi, / Yoksa gelir mi daha kolay bir ölçüde."[2] Sanki başkalarının çektiği ıstıraplara merakla bakınca kendi ıstıraplarımızın ötesine geçebilirmişiz gibi geliyor kulağa. Şiirde ne bir acımasızlık vardır ne de hazin bir hava. Bazen çekilen çilelerin sonu gelmeyecekmiş gibi hissederiz, ancak bu çileleri ölçebiliyor oluşumuz onların da bir sonu olduğunu gösterir.

Dickinson'un kaleme aldığı eserler genellikle tuhaf ancak bir o kadar da keskin bir şekilde sonlanır:

Bir Hayat var etmek kolay–
Allah'ın işi–her Gün yapar–
Yaratmak–ama o Yerinde Durmaz
Kudreti Tanrı'nın

Yerle yeksan etmek kolay–
Tutumlu İlahın
Sonsuzluğu kıtı kıtına yeter almaya
Eşanlılığı–

Helak olmuş Kılavuz söylenir–
Ama Telaşsız Planı
İlerler– Şuraya koy– bir Güneş–
Oraya–fırlat bir İnsan–

2) Vehbi Taşar çevirisinden alıntıdır.

Şiirde yalnızca yerinde duramayan, hesabını bilen, her şeye kâdir bir Tanrı imgesi tasavvur edilmez, aynı zamanda Yaratıcı'nın tavrı bu metnin telaşsız planı biçim buluyormuş gibi de işlenir. Søren Kierkegaard, komedyanın ve Hıristiyanlığın yaratıcılıkları arasındaki bağlantı üzerine epey uzun süre kabul görecek bir iddia ortaya atar ve, böylelikle, bu gibi veciz nüktelerden eğlence çıkarmanın bir yolunu sunar. Kierkegaard'a göre, komiklik, zıtlıkların ayırdında oluştur (mesela, insanın kendisini beden ve ruh olarak ya da geçici ve sonsuz olarak görebilmesi gibi); yine, aynı şekilde, Hıristiyanlık inancı da bir dizi zıtlık üzerine kuruludur (en alttakilerin yüceliği; yumuşak huyluların yeryüzünü miras alacak olmaları; eşek üstündeki kurtarıcı; hatta ilahi bir varlığın insan formuna büründüğü Tecessüm). Bu açıdan bakıldığında, "dindar bir kimse" aslında "komedyayı en geniş şekliyle keşfetmiş kişidir". İşte, Dickinson'un şiiri bu keşif üzerine eğilir. Son iki dize en başta epey gülünç gelir kulağa, sanki haydan gelen huya gidiyor der gibidir. Ancak, aslında, bu iki dize Tecessüme ve Hz. İsa'nın çarmıha gerildiğinde çektiği acıya birer göndermedir, öyle ki, Tanrı, Oğlunu dünyanın içine bir İnsan olarak sokar, sonra da onun bu İnsan'dan çarmıhtaki vedasıyla çıkarılışını izler. Bu son, o nihai Son değildi. Dickinson'un bu şiiri de dâhil birçok şiirinin sonunda kullandığı tire de bir nevi komik sondur: öyle ki, "Helak olmak", "Yol almak"tır belki.

O hâlde, komedya kurutuluşa giden yollardan biridir. Ancak, komik imgelem, selametten ziyade bir merhem olarak sunar kendini. Komedyaya göre, İncil her zaman meleklerin tarafında olmak zorunda değildir. Franz

Kafka'nın şakaları beklenen sıralamada gelmez, sonlar ya zamansız ya da lüzumsuzdur. Ona göre, Mesih artık ona gerek kalmadığında gelecektir, Kıyamet günü değil de bir gün sonra. Öyle ki, bir keresinde, dünyanın yaratılışı konusunda Max Brod'a, "Bazen, herhâlde Tanrı'nın keyfi yerinde değildi diye düşünürüm," der. Brod'un "O hâlde, dünyadan başka yerlerde umut var mı sence?" sorusuna, Kafka, "Olmaz olur mu hiç?" der gülümseyerek, "Tanrı için umut denen şeyin ucu bucağı yoktur, ama bizim için vardır." Buradaki gülümsemeyi yorumlamak zordur, ancak, bu konu üzerine yeterince kafa yorarsak, bazı komedyaların gücünü insanın başına gelecek kaçınılmaz şeylerden aldığını anlayabiliriz. Joseph K.'ya göre, bir kimse içinde bulunduğu durumu tam anlamıyla bir şaka olarak görebilir; öyle ki, Kafka'nın *The Trial* (*Dava*, 1925) adlı eserinin ilk paragrafı şöyle biter: "Eğer başına gelenler bir komedya ise, rolünü sonuna kadar oynayacaktı." Belki de bu karakterin bu rolü kabullenmeye böylesine hevesli oluşu, sonu kendi kendine biçimlemek sorumluluğundan kaçabilmek içindir (zira komedyanın illa ki bir sonu vardır). Brod'un anlattığına göre, Kafka bu eseri arkadaşlarına okurken o kadar çok kahkaha atar ki ilk bölümde bırakır, artık devam edemez. İşte, burada da bu gülüşün tam olarak neye alamet olduğunu kestiremeyiz. Ancak, K.'nın kurallara sıkı sıkıya bağlı oluşu ve kural arayışındayken içine düştüğü açmazlar işin gülünç yanlarından biridir. Eserde geçen bir başka diyalog ise şöyle gelişir: "Ancak, bütün bunlar birer saçmalık." "Saçma olan neymiş?" diye sorar K. Bunun üzerine, tahıl satıcısı, artık bıkkın bir şekilde, "Ne diye durmadan

soruyorsun?" der. Görünüşe bakılırsa, K.'nın metin yorumuna bu kadar meyilli oluşu bir kategori hatasıdır; ne zaman bir şeye katılması gerekse, o, bambaşka parabolleri bulgulamaya ve çözmeye çalışır.

Öyle K.'dan daha bilge olduğumuzdan değil. Komedya bize şu karman çorman dünyada bıkmadan anlamlar, sebepler ve sonlar arayıp durduğumuzu hatırlatır sık sık. Kafka'yı hem minnet, hem de zevkle okuyan Woody Allen ("Bir gün, ortada hiçbir sebep yokken F. diyetini bozuverir," dediği gibi), *Love and Death* (*Aşk ve Ölüm*, 1975) adlı filminin daha en başında hiç işlemediği bir suçtan ötürü infaz edilecek olmaktan dolayı ağlayıp sızlar: "Hepimiz pekâlâ aynı geminin yolcuları değil miyiz?" "Bütün insanlık aslında hiç işlemediği bir cürmün bedelini ödemiyor mu en nihayetinde?" Bu metinde, "nihayet", bütün öteki düşünceler için birer gerekçe olarak ele alınır. Woody Allen'ın kariyeri boyunca kullandığı, şu kutsallıktan nasibini almamış üçlüye bakalım: Evet, Hayır, Belki: "Görülmemiş bir dünya olduğuna dair en ufak bir şüphem yok. Esas soru şehir merkezine ne kadar mesafededir ve kaça kadar açıktır?"; "Tanrı'nın olmayışından geçtim, hafta sonu bir tesisatçı bulmak bile zor"; "Düşünür dururum acaba ölümden sonra hayat var mı diye, varsa acaba bir yirmilik bozarlar mı?"

Düşünür Alenka Zupançiç şöyle bir soru yöneltir: "Komedya ve komik şeylerin var oluşu, insanın yalnızca bir insandan ibaret olmadığını; ne insanın ne de sonluluğunun ölçülerini tam olarak kestirebildiğimiz bir tutku yüzünden insanın sonluluğunun aşındığını göstermiyor mu?... Sonsuz olmadığımız doğru, ancak tam olarak sonlu da değiliz."

Evet, durum gerçekten bu kadar ciddi olabilir ve bu espriler durumdan haberdar gibi görünüyor. Ölümden sonra ister hayat olsun, ister olmasın, küçük ve büyük tutkularımızdan vazgeçemeyiz; belki cennet çok şey vaat ediyordur, ancak şu komik dünyada insan cenneti kafasındaki imgeye göre tasarlar.

"Death Knocks" (1968) adlı kısa piyesinde, Woody, Grim Reaper'ı tekrar dünyaya getirerek Ingmar Bergman'ın *The Seventh Seal* (*Yedinci Mühür*, 1957) adlı eserine oyunsu bir selam eder:

"(*Burnundan soluduğu işitilir, pencerenin pervazına takılıp odanın ortasına yuvarlanır.*)

ÖLÜM: (*Başka kim olabilir ki?*) Yüce İsa, az kalsın boynumu kıracaktım."

İsa'nın Ölüm'ün zihninde olması çok yerindedir, öyle ki, bu skeç yeniden dirilişin bir parodisidir. İşte, bu, komedyanın sonsuz yüksekliklerden bakıp kendimizi küçük gördüğümüz arsız yönüdür; buradan bakınca Zamanüstü Hakikat'in zamanın içine girip ona karıştığını görürüz. Ölüm kimseyi beklemez, ancak yoluna devam etmeden önce burada şöyle bir soluklanır. *Love and Death*, "bütün mesele şu, ölümü bir son olarak değil, daha çok harcamaları biraz kısmak olarak görün" yorumuyla biter. Pek çok komedya eseri bu gibi buyruklarla son bulur. Sanki bir şeyler bitmiş gibi gelebilir, ama bunun bir son olduğunu düşünme. Son noktayı yeni bir bakış açısı olarak düşün. Ya da, en iyisi, bu kapanışı bir serüven olarak gör.

Elbette, canı gönülden istenen başka tükenişler de vardır, komik imgelemin uzun zamandır ilgi duyduğu bir başka oyun sonu da evliliktir. Shakespeare tarzı komedya bu sonun tadını epey çıkarmıştır. Mutlu sonlar öyle az buz değildir; *Sonu İyi Biterse*'den tutun, *A Midsummer Night's Dream*'de Puck'ın güle oynaya "kavuşmazsa sevenler, yataklara düşerler" deyişine kadar nice yerde karşımıza çıkar. Puck'ın bu sözü *Love's Labour Lost* (*Aşkın Çabası Boşuna*) adlı eserde geçen şu satırlarla birlikte işitilmeli: Biron, "Uymadı yakarılarımızın sonu eski masallara / Buluşamıyor Aslı ile Kerem,"[3] deyince, Ferdinand cevap verir: "Haydi dostum, on iki ay ve bir gün kaldı / o zaman erecektir oyunumuz mutlu sona." Bu cevaptan memnun kalmayan Biron yanıtlar: "Kim dayanır öylesine uzun bir oyuna!" Burada, komik sonların yazardan bir entrika, seyircilerdense bu suça müsamaha talep ettiği iması vardır. Eric Bentley komedyaların apar topar bitmesi gerektiğini iddia eder, yoksa yoldan çıkabilirler. Bu yüzdendir ki, "mutlu sonlar daima ironiktir". Belki, ironi, mutlaka mutluluğun yok olması anlamına gelmeyebilir, ancak bizim ve ötekilerin mutluluktan neler beklediğimizi düşünmeye iter bizleri. *Measure for Measure* (*Kısasa Kısas*, 1603-4?) adlı eserin bitişi, evliliğin sürdürülebilirliğinin aslında komedyanın "sonsuza dek mutlu yaşadılar" deyişinin bir sembolü olduğunu seyircilere düşündürerek sınırları zorlar. Maria,

3) Ali H. Neyzi çevirisinden alıntıdır (*Aşkın Çabası Boşuna*, 5. Perde, 2. Sahne).

Dük'e " Saygıdeğer Lordum, beni koca ile sınamayacaksınız değil mi?" diye sorarken kalbinin istediğini kaybetmekten duyduğu korkuyu dile getirir. Ancak, bu satırlar bambaşka bir anlama da geliyor olabilir, öyle ki, çoğu insan kaderinde Angelo ile evlenmek olacağına ölmeyi yeğler. Hatta, Dük'ün bu çifti evlendirirken Mariana'ya ettiği son sözler (Ne mutlu sana, Mariana), Angelo'nun "merhamet etmektense ölmeye koşarım seve seve" itirafından hemen sonraya denk gelir.

Measure for Measure'ın komedya dünyasının alışık olmadığı yepyeni şeyler sunduğu doğrudur, ancak esere içkin olan ironiler komedyanın en önemli miraslarındandır: bu türe has bir final yalnızca beklentileri karşılamakla kalmaz, bir de bizleri beklentilerimizin doğası üzerine düşünmeye teşvik eder. Gerçekten, birçok komedyada eğlenceli olan şey mutlu sonlardır. Dickens'ın *Pickwick Papers* (1836-7) adlı eserinde bir evlilik haberi şöyle verilir: "Evlendi!" diye açıkladı Pott, müthiş bir şiddetle. Sonra durdu, acı acı gülümsedi ve kısık, intikama susamış bir ses tonuyla ekledi: "Layığını buldu!" Yine, benzer şekilde, Buster Keaton'ın küçük başyapıtı *Sherlock Jr* (1924), bu kadar karanlık olmasa da, aydınlık da sayılmaz. Hayallerindeki kıza kavuşmasının üstünden daha dakikalar geçmiştir ki, Sherlock bir misafir odası komedyasının işaretlerinden yola çıkarak gelecekteki olası hayatını seyreder bir gösterim odasında (bkz. Resim 17).

Perdeye yansıyan son sahnede kendisini aile saadeti, karısı, iki çocuğuyla "sonsuza dek mutlu yaşadı" düsturunu kovalarken izler. Bu seyrettiklerine kafasını kaşıyarak tepki verir, sanki, "Benim istediğim şey gerçekten bu mu?"



17. Buster Keaton, *Sherlock Jr* (1924).
(İzlemek için: http://youtu_be/d4LRyPOuaLM)

der gibi. Öte yandan, Keaton, ekranın ve elbette karakterinin ardından bizlere de bakar: "Peki ya siz? Siz ne istemiştiniz?" George Bernard Shaw hayatta iki tragedya olduğunu söyler: "İlki, gönlünden geçeni kaybetmektir; ikincisi ise onu elde etmek." Komik sonlar genellikle bu ifadenin doğruluğunun farkında olup başka arzuları oyuna dâhil ederek bu iki tragedyanın ötesinde yeni bir şeyler bulma imkânını yaratmaya çalışırlar.

Shaw'un *Pygmalion* (1912) adlı eserinin sonundaki zorluk, final ve komedya hakkındaki temel soruya odaklanıp bunu daha ileri taşımaya çalışır: Tatmin olmak tam olarak ne demektir? Bu bir hedef midir, yoksa bir yan etki mi?

Ovidius'un eserinde, Pygmalion fildişinden yonttuğu Galatea ile evlenir, ancak Shaw'un komedyasının sonunda, Eliza, Higgins'e eşlik etmeye yanaşmaz ve her şeyi şu satırla silip atar: "Bensiz ne yaparsın, hayal dahi edemiyorum." Shaw, çoğu insanın Eliza'nın geri döneceğini düşündüğü varsayımını sorgulamak için eserine düzyazı bir zeyl ekler ve hâlâ "'mutlu sonlar' her hikâyeye uyar" fikrinin esiri olanları alaya alır. Özgün sansür raporu bile "en sonunda kadının geri dönmeye razı olduğu" iddiasında bulunur. Eserin daha sonra çekilen film versiyonunda da, *My Fair Lady* (*Benim Güzel Meleğim*, 1956) adlı Broadway müzikalinde de son sahneler yine bu şekilde oynanır. Shaw'un bu alternatifli finali yazdığı komedyanın neleri harekete geçirdiğine dair daha nüanslı bir anlayış sunar. 1920 yılındaki Aldwych Tiyatrosu versiyonunda, Higgins, Eliza'nın arkasından bakarken, "Galatea!" diye feryat eder. Aktrise yazılan bir mektupta, oyun yazarı, kelimeyi açınlar: "(Heykelin nihayet canlandığı anlamına gelir)... Böylece, Higgins son sözlerini söyler, tabii sen de." Bu son cümlede Eliza'nın canlanıp hayat bulmuş olmasının dönüp eve yerleşeceği anlamına gelmediği anlaşılır. Shaw'un öteki finaline göre ise Higgins'e ters giden bir şey olup olmadığı sorulur: "Yo, ters bir şey yok. Mutlu bir son. Mutlu bir başlangıç."

Bu örnekte ya da başka bir yerde, komedyanın kendisi asla bir son olarak değil, ancak öteki sonlara giden bir yol olarak görülür. Bu biçim, mutluluğun yarım kalmış bir işin habercisi olduğu anlayışını ileri sürer. Eleştirmen T. G. A. Nelson, "kahkaha dürtüsü ve uyuma doğru devinimin, komedyanın birbirine zıt ancak aynı derecede önemli iki

temel eğilimi olduğunu" gözlemler. "Bu iki eğilim, en açık hâliyle, olay örgüsünde ileriye atılan bir adım (genellikle evliliğe doğru atılan bir adım olur) ve bunu alaya alan diyaloglarla geriye atılan bir adım arasındaki gerilim esnasında ortaya çıkar." Nelson'un bu tespiti oldukça faydalıdır, ancak birçok komedya eserinin sonunda iki eğilimi birleştirmenin bir yolu zaten bulunur. *Pygmalion*'un da final bölümünde hem bir uyum hem de kahkaha vardır. "HIGGINS: Freddy ile evlenecek bu kadın! Ha, Ha! Freddy! Ha, Ha, Ha, Ha, Ha, Ha!!!!! [Oyun biterken kükrer gibi güler.]" Yine, benzer şekilde, Shaw'un *Man and Superman* (*İnsan, Üstün İnsan*,1903) adlı eserinin sonunda, Violet, Jack Tanner'ı evliliğe burun kıvırdığı için kaba olarak niteler. "ANN: Boşver şunu, hayatım. Sen konuş, devam et. TANNER: Konuş! [Evrensel kahkaha]" Böyle anlarda kahkaha "uyum" idealini küçümsemek için atılır genellikle. İdeal denilen şey, incelenecek olsa kusurlu çıkacaktır. Ama bu, yine de, ideal kavramının daha az arzulanması gereken bir şey olduğu anlamına gelmez.

Middlemarch (1871-72) adlı eserin sonlarına doğru, George Eliot, okuyuculara şunları hatırlatır: "Sayısız hikâyenin varış noktası olmuş evlilik bugün hâlâ güzel bir başlangıçtır, tıpkı balayını Cennet Bahçesinde geçiren, ancak ilk küçük deneyimlerini yaban hayatındaki bıtırakların, devedikenlerinin içinde yaşayan Âdem ve Havva için olduğu gibi." Stanley Cavell'in Hollywood'un "birbirini izleyen evlilikler komedyası" diye adlandırdığı *The Lady Eve*'den (*Bayan Eve*, 1941) tutun *Adam's Rib*'e (*Âdem'in Kaburgası*, 1949) kadar nice film, yeni bir başlangıç olan bu varış noktası üzerine zengin, değerli bilgiler sunar. Bu

filmlerin çoğu Cennet Bahçesinden uzakta başlar. Her ne kadar cenneti kaybetmiş gibi görünseler de, çiftler hâlâ birbirlerini duyacakları mesafededir. Soru, "Acaba evlenecekler mi?" değil, "Acaba ayrı kalabilecekler mi?"dir. *His Girl Friday* (*Cuma Kızı*, 1940) adlı filmde, Walter, eski karısı Hildy'e, "Aramızda öyle bir şey var ki hiçbir ayrılık aramıza giremez," der. Cavell, cinsel ve sosyal unsurların bir birleşimi olsaydı eğer, cinselliği köreltmeden onu evcilleştirmek konusundaki yetersizliği nedeniyle, evliliğin bir hayal kırıklığı olacağını not eder. Bu filmlerin ardına düştüğü şey, komedyanın o kalıplaşmış yeniden dirilme döngüsünün bir başka türü olan "yeniden evlenme" kararıdır: "Evliliğin sınırları içindeki romantizmi keşfediyor ya da, belki de, geri kazanıyoruz... Bizzat evliliğin kendisi romantizme (...) ötekini fark etme, o ilk anı ve aslında yabancı olduğumuzu hatırlama gücüne dönüşüyor."

Başlangıcı akıldan çıkarmamak pek çok komik finalin el üstünde tuttuğu bir tecrübedir ve komedyayı bir vaatten çok bir umut yapar. *The Philadelphia Story*'nin son sahnesinde, Dexter, Tracy'e yeniden evlenmeyi teklif eder. Tracy, "Emin misin, Dexter?"diye sorar. "Zerre kadar emin değilim. Ama bunu göze alabilirim, sen alır mısın?" Bu gibi sahnelerde, komedya, basit bir güvence vermekten çok daha fazlasını amaçlar. Cesareti, riski, geçici önlemleri görünür kılar; her ne kadar evliliğin ve sonların sunduğu tekdüzelik ve güvenceye can atsa da, romantizm riskinin asla bitmeyeceği umuduna bel bağlamaktan da geri kalmaz. *The Awful Truth*'un (1937) son sahnesinde, Jerry, Lucy'e itirafta bulunurken bunu çok güzel ifade eder: "Sen hâlâ aynısın da ben hep aptalmışım. Aptal değilim artık.

Farklı olsaydım bile, sence de her şey, ufak bir değişiklikle, yine aynı olmayacak mıydı?" Belki olurdu, belki de olacak. Bu bir laf kalabalığı gibi görünebilir, ancak, aslında, gelecekten bir kesit sunar bize. Yani, mutluluğun kendisini değil, onun hayalini.

Howard Hawks, *Bringing Up Baby* (1938) adlı film için "bir nevi mutlu son" yazdığını söyler. Öyle ki, son sahnede Susan'ın David'i yatıştırmaya çalışırken söyledikleri "mutluluğu" temsil eder: "Her şey güzel olacak." David ise "bir nevi" vurgusuna binaen şöyle der: "Ne zaman böyle desen, başımıza bir işler geliyor" (bkz. Resim 18).

Âdem ile Havva neredeyse yeniden âşık olacak, ama tam olarak değil. Modern komedyalar artık her şey yolundayken değil de, her şey güzel olacak dendiğinde (o da belki) sona erer oldu. Üstelik, "sonsuza dek mutlu yaşadılar" deyip çok fazla yorum yapmak yerine, umutları aradan çıkarıp yalnızca "yaşadılar" diyerek geleceğin bilinmesinin mümkün olmadığını işaret ediyorlar. Sheridan'ın *The School for Scandal* adlı oyunun sonunda, Sir Pete Teazle genç âşıklara şöyle der: "Umarım çok mutlu olursunuz, tıpkı Lady Teazle ve benim hayalini kurduğumuz gibi." Buradaki komik son, sondan bir öncekinin sanatıdır. Bu yüzdendir ki, komik eserin son anları, biz her ne kadar filmin sonrasında da bu konuşmanın devam edeceğine dair bir heves sezsek de, aslında konuşmanın az da olsa tıkandığı hissiyle yüklüdür. Woddy Allen'ın *Manhattan* (1979) adlı filminin son sahnesindeki o karşılıklı sözler ve bakışmalar bu durumun ruhunu çok iyi yakalar. Yine, aynı şekilde, Billy Wilder da *The Apartment* (*Garsoniyer*, 1960) adlı filminde aynı hissi tam on ikiden vurur. Bud: "Dediklerimi



18. Howard Hawks, *Bringing Up Baby* (1938).
(İzlemek için: http://youtu_be/BibrhVUSAvo)

işittiniz mi, Miss Kubelick? Size deli gibi tapıyorum." Fran (gülümser): "Sus ve dağıt şu kartları!" *Some Like it Hot* (*Bazıları Sıcak Sever*, 1959) adlı filmdeki şu diyalog ise bu konudaki son noktadır: "Osgood, sana karşı dürüst olacağım. Biz evlenemeyiz." "Neden evlenemeyecekmişiz?" "Erkeğim ben." "Ne yapalım, kimse dört dörtlük değil ki."

Eğer komedyanın kendini adadığı bir şey varsa, bu da, bedeli ne olursa olsun, mükemmeliyetten yoksunluktur ve bu türün en sürükleyici sonları dönüp dolaşıp bu konuyu işler. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*Sil Baştan*, 2004) adlı filmin son sahnesinde, Clementine ve Joel, her şeye yeniden başlamanın zorluğuyla karşı karşıya kalırlar:

CLEMENTINE: Ben bir tasarı değilim, Joel. Sadece kafasının rahat olmasına bakan, dağılmış bir kızım. Mükemmel falan değilim.

JOEL: Sana baktığımda, hoşuma gitmeyen bir şey bulamıyorum.

CLEMENTINE: Ama bulacaksın. İleride. Bir şeyler bulacaksın. Sonra ben de senden sıkılacağım. Kendimi kapana kısılmış gibi hissedeceğim. Çünkü hep böyle olur.

JOEL: Peki.

CLEMENTINE [gözyaşları]: Peki... Peki.

JOEL [hem güler hem ağlar]: Peki.

Charlie Kaufman, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*Sil Baştan*)

Joel'in "peki" deyişi kabullenmeyle itiraz arasında bir şeydir. Clementine'inki ise daha çok şaşkınlık, kuşku ve rahatlamışlık hissi taşır. Attıkları kahkaha epey eski bir şarkı, yepyeni bir başlangıçtır. Onlar gülerken "Everybody's Got to Learn Sometime"ın Beck yorumuyla film sona erer. Şarkıda geçen "bir gün", komik sonun geldiği zamandır. Şarkıda sıfırdan başlamanın ne kadar zor olduğu hissi hâkimdir, ancak, yine de, şarkının ilk sözleri gidilecek rotayı çoktan çizmiştir: "Kalbini değiştir. Etrafına bakın." Komedyanın mucizelerinden biri de budur: farklı şeyleri kabullenmeye, benimseye rıza göstermek. Lorrie Moore'un *A Gate at the Stairs*'de (2009) söylediği gibi: "Bir şeyin komedya olup olmadığını anlamanın tek yolu vardır. Komedyanın bittiği yerde öteki şeyler başlar."

Kaynakça

Shakespeare oyunlarından yapılan alıntılar, editörlüğünü Jonathan Bate ve Eric Rasmussen'in yaptığı *Complete Works* (Basingstoke: Macmillan, 2007) adlı eserdendir. Kitab-ı Mukaddes alıntıları King James versiyonundan alıntılanmıştır. Yer sıkıntısı nedeniyle metinde geçen her eseri alıntılayamadığım için, ikincil önemdeki materyallere referans verdim. İngilizceden başka bir dilde yazan yazarların eserleri için şu çevirileri kullandım: Euripides (J. Michael Walton); Aristophanes (David Barrett ve Alan Sommerstein); Menandros (Norma Miller); Terentius (Peter Browne); Plautus (E. F. Watling and Erich Segal); Horatius ve Juvenalis (Niall Rudd); Machiavelli (David Sices and James Atkinson); Erasmus (Clarence Miller); Rabelais ve Montaigne (M. A. Screech); Cervantes (Edith Grossman); Molière (Donald Frame); Goldoni (Lee Hall); Beaumarchais (David Coward); Voltaire (Theo Cuff); Flaubert (A. J. Krailsheimer); Puşkin (Charles Johnson); Gogol (Richard Pevear ve Larissa Volokhonsky); Çehov (Michael Frayn); Kafka (Max Brod); Svevo (William Weaver); Ionesco (Donald Allen, Derek Prouse ve Donald Watson).

Ön Oyun

Plato, *Philebus*, çev. Benjamin Jowett, *Three Dialogues: Protagoras, Philebus, and Gorgias* (New York: Cosimo, 2010), s. 97.

Saul Steinberg, Harry Levin, *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory and Practice of Comedy* adlı eserden alıntı (New York: Oxford University Press, 1987), s. 191.

Buster Keaton, Edward McPherson, *Buster Keaton: Tempest in a Flat Hat* adlı eserden alıntı (Londra: Faber and Faber, 2004), s. xiv.

Theodor Lipps, Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to the Unconscious* adlı eserden alıntı, çev. Joyce Crick (Londra: Penguin, 2002), s. 7.

Max Eastman, *Enjoyment of Laughter* (1936; New Brunswick, NJ: Transaction, 2009), s. 41.

Ludwig Wittgenstein, Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: A Memoir* içinde (Oxford: Oxford University Press, 1958), s. 29.

Paolo Virno, *Multitude: Between Innovation and Negation* [Los Angeles: Semiotext(e), 2008], s. 103-4.

Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, çev. Edmund Jephcott (Londra: Verso, 1997), s. 140.

Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, çev. Joyce Crick (Londra: Penguin, 2002), s. 149.

Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987), s. 282.

I. Bölüm: Evvelemirde...

Kenneth Dover, *Aristophanic Comedy* (Berkeley: University of California Press, 1972), s. 219.

Tractatus Coislinianus, *The Birth of Comedy: Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280* içinde, yay. haz. Jeffrey Rusten, çev. Jeffrey Henderson *ve ark.* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011), s. 732.

Antiphanes, *Poesis*, *The Birth of Comedy: Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486-280* içinde, yay. haz. Jeffrey Rusten, çev. Jeffrey Henderson *ve ark.* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011), s. 507.

Mary Douglas, *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*, 2. Baskı (New York ve Londra: Routledge, 1999), s. 150, 155, 160.

Maurice Blanchot, *Friendship* (1971), çev. Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 1997), s. 181.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957), s. 182-3.

Phillip Stubbes, C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* adlı eserden alıntı (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972), s. 22, 28.

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (1965), çev. Helene Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984), s. 149, 21.

Randall Jarrell, *A Sad Heart at the Supermarket: Essays & Fables* (Londra: Etre & Spottiswode, 1965), s. 19.

Charles Baudelaire, André Breton, *Anthology of Black Humor* adlı eserden alıntı (San Fransisco, CA: City Lights Books, 1997), s. 205.

Dublin ayaklanması üzerine basın raporu, *Freeman's Journal*, 31 Ocak 1907, s. 7.

Bruce Robinson, Kevin Jackson, *Withnail and I* adlı eserden alıntı (Londra: British Film Institute, 2004), s. 27.

Joris-Karl Huysmans, Walter Redfern, *French Laughter: Literary Humour from Diderot to Tournier* adlı eserden alıntı (Oford: Oxford University Press, 2008), s. 63.

II. Bölüm: Vücuda Geliş

René Descartes, *The Passions of The Soul* (1649), çev. Stephen H. Voss (Indianapolis, IN: Hackett, 1989), s. 84.

Charles Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected to the Fine Arts* (Londra: George Bell, 1888), s. 31.

Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 206.

Arthur Koestler, *The Act of Creation* (Londra: Hutchinson, 1964), s. 63.

Max Beerbohm, *And Even Now* (Londra: Heinemann, 1920), s. 307.

Jean Paul Richter, M. S. Silk *Aristophanes and the Definition of Comedy* adlı eserden alıntı (Oxford: Oxford University Press, 2000), s. 95.

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (1965), çev. Helene Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984), s. 316-7, 325.

C. S. Lewis, *Miracles: A Preliminary Study* (1947), *A Year With C. S. Lewis* adlı eserden alıntı (Londra: HarperCollins, 2003), s. 79.

Jorge Luis Borges, *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, yay. haz. Donald A. Yates ve James E. Irby (Londra: Penguin, 2000), s. 250.

William Makepeace Thackeray, 'On Charity and Humor', *English Humorists of The Eighteenth Century* içinde (Londra: Macmillan, 1910), s. 275.
Byron, *Byron's Letters and Journals*, yay. haz. Leslie A. Marshand, 11 cilt (Londra: John Murray, 1973-81), iii. 239.
Eugene Ionesco, J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience* adlı eserden alıntı (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), s. 84.
Henri Bergson, *Laughter* (1900), *Comedy*, yay. haz. Wylie Sypher (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), s. 79.
Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body* (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1982), s. 158-9.
Alain Robbe-Grillet, *Why I Love Roland Barthes* (Cambridge: Polity, 2011), s. 13.
Philip Roth, Mark Lawson ile röportaj, Radio 4, *Front Row* (27 Haziran 2011).

III. Bölüm: Her Yönüyle Karakter

Henri Bergson, *Laughter* (1900), *Comedy*, yay. haz. Wylie Sypher (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), s. 156, 84, 82.
George Meredith, *An Essay on Comedy and The Uses of The Comic Spirit* (1877), *Comedy*, yay. haz. Wylie Sypher (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), s. 47.
G. K. Chesterton, *Encyclopedia Britannica*'nın 'Humour' tanımı (1938).
Ralph Waldo Emerson, 'The Comic', *Letters and Social Aims* (Londra: Chatto & Windus, 1876), s. 137.

Annibale Carracci, *English Caricature: 1620 to the Present* adlı eserden alıntı (Londra: Victoria and Albert Museum, 1984), s. 11.

William Hazlitt, 'Wit and Humour', *Lectures on the English Comic Writers*, *The Complete Works of William Hazlitt*, yay. haz. S. S. Howe, 21 cilt (Londra: Dent, 1930-34), vi. 140, 138.

Samuel Johnson, Rambler No. 75 (1750), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, c. IV, yay. haz. Walter Jackson Bate ve Albrecht B. Strauss (New Haven: Yale University Press, 1969), ii. 33.

Lord George Gordon Byron, *The Complete Miscellaneous Prose*, yay. haz. Andrew Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1991), s. 192-3.

Oscar Wilde, *Epigrams of Oscar Wilde* (Ware: Wordsworth Editions, 2007), s. 56.

Groucho Marx, Alan Dale, *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in the American Movies* adlı eserden alıntı (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), s. 159.

George S. Kaufman, Stefan Kanfer, *Groucho: The Life and Times of Julius Henry Marx* adlı eserden alıntı (New York: Knopf Doubleday, 2001), s. 93.

Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Literature*, çev. S. E. Charvet (Londra: Penguin, 2006), s. 160.

IV. Bölüm: Ateşle Oynamak

Cicero, *On The Orator*, Cilt II, Bölüm 63, John Morreall (yay. haz.), *The Philosophy of Laughter and Humor* adlı eserden alıntı (New York: State University of New York Press, 1987), s. 18.

Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement* (1790), çev. Paul Guyer ve Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), s. 209.

A. S. Herbert, *The English Laugh* (Oxford: Oxford University Press, 1950), s. 6.

Daniel C. Dennett, Matthew M. Hurley ve Reginald B. Adams, Jr., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011), s. 265.

August Wilhelm von Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1808), çev. John Black, Paul Lauter (yay. haz.), *Theories of Comedy* adlı eserden alıntı (New York: Anchor Books, 1964), s. 338.

Susanne Langer, 'The Comic Rhythm', *Feeling and Form* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1953), s. 333.

Louis Pasteur ve James Joyce, Lewis Hyde, *Trickster Makes the World: How Disruptive Imagination Creates Culture* adlı eserden alıntı (Londra: Canongate, 1998), s. 140-41.

E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), yay. haz. Oliver Stallybrass (Londra: Penguin, 1990), s. 43.

Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, çev. Peter Winch, yay. haz. G. H. von Wright (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 7e.

Eugene Ionesco, *Time* (New York, 12 Aralık 1960); *L'Express*'te yayımlanan bir röportaj (28 Ocak 1960).

Groundhog Day'in senaryosundan silinen satır, Ryan Gilbey, *Groundhog Day* adlı eserden alıntı (Londra: British Film Institute, 2004), s. 21.

V. Bölüm: Ezilenler

Plato, *The Republic*, çev. Benjamin Jowett, (1894; New York: Cosimo, 2008), s. 264.

Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, çev. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1974), s. 316-17.

Aristoteles ve Donatus, Paul Lauter, (yay. haz.), *Theories of Comedy* adlı eserden alıntı (New York: Anchor Books, 1964), s. 13, 29.

Dario Fo, *The Tricks of The Trade* (New York: Methuen, 1991), s. 172.

Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (New York: Anchor, 1961), s. 324.

Mozart, *Seven Mozart Librettos*, çev. J. D. McClatchy (New York: Norton, 2011), s. 463.

Grimaldi üzerine görüş, Andrew McConnell Stott, *The Pantomime Life of Joseph Grimaldi* adlı eserden alıntı (Londra: Canongate, 2009), s. 119, 200.

Fernando Pessoa, *A Centenary Pessoa*, yay. haz. Eugenio Lisboa ve L. C. Taylor (Manchester: Carcanet, 1997), s. 275.

Sandor Ferenczi, 'Laughter' (1913), *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis* (Londra: Karnac, 2002), s. 178.

Federico Fellini, *A Journey into the Shadow: Reflections and Original Drawings on the Making of the Clowns*, yay. haz. Adriano Apra (DVD ile birlikte kitapçık; Raro Video, 2011), s. 25, 13.

Stephen Sondheim, Mel Gussow ile röportaj, *New York Times* (11 Mart 2003).

Eddie Izzard, *The Independent* röportajı (23 Mayıs 2004).

Bill Hicks, BBC2 (1992), bkz.: http://youtu.be/aKXZ2Ez-W7gw.
Stewart Lee, *How I Escaped My Certain Fate: The Life and Deaths of a Stand-Up Comedian* (Londra: Faber and Faber, 2010), s. 200, 99, 87, 220.
David Baddiel ve Ricky Gervais, *The Office at 10*, bkz.: http://www.bbc.co.uk/comedy/theoffice/videos/index.shtml.

VI. Bölüm: Cüret Etmek

Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Literature*, çev. S. E. Charvet (Londra: Penguin, 2006), s. 143.
Norbert Elias, 'Essay on Laughter' (yayımlanmamış elyazması), Anca Parvulescu, *Laughter: Notes on A Passion* adlı eserden alıntı (Massachusetts, CA: MIT Press, 2010), s. 141.
V. S. Ramachandran ve Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain* (Londra: Harper Perennial, 2005), s. 199-211.
Robert Provine, *Laughter: A Scientific Investigation* (Londra: Faber and Faber, 2000), s. 75- 128.
Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Cilt IV, Bölüm 8, Plato ve Descartes, John Morreall (yay. haz.), *The Philosophy of Laughter and Humor* adlı eserden alıntı (New York: State University of New York Press, 1987), s. 15, 12, 24.
W. H. Auden, 'Notes on the Comic', *The Dyer's Hand* (New York: Vintage, 1968), s. 383.
Walter Benjamin, *Selected Writings: Part 2, 1931-34*, yay. haz. Michael William Jennings ve Howard Eiland (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), s. 448.
Dryden, 'A Discourse on Satire', *The Poetical Works*, yay.

haz. Joseph Warton ve diğ., 4 cilt (Londra: Cadell and Davies, 1811) iv. 247.
Thomas Hobbes, *Human Nature* (1651), John Morreall, yay. haz. *The Philosophy of Laughter and Humor* adlı eserden alıntı (New York: State University of New York Press, 1987), s. 20.
Lord Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), yay. haz. L. Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), s. 31.
Alexander Pope, *The Correspondence of Alexander Pope*, yay. haz. George Sherburn, 5 c. (Oxford: Clarendeon Press, 1956), i. 211-12.
Adam Phillips, *On Kissing, Tickling, and Being Bored* (Londra: Faber and Faber, 1994), s. 2.
Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, 3. Baskı (Berkeley, CA: University of California Press, 1973), s. 320-1.
John Cage, *Happenings and Other Acts* adlı eserden alıntı, yay. haz. Mariellen R. Sandford (Londra: Routledge, 1995), s. 66.
Charles Lamb, *The Idea of Comedy: Essays in Prose and Verse* adlı eserden alıntı, yay. haz. W. K. Wimsatt (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969), s. 224-5.
Jane Austen, Letter to Fanny Knight (March 1817), David Nokes, *Jane Austen: A Life* adlı eserden alıntı (Berkeley, CA: University of California Press, 1997), s. 520.
Theodore Martin, 'William Edmonstoune Aytoun', *Blackwood's Magazine*, 103 (Nisan 1868), s. 444.
Max Beerbohm, N. John Hall, *Caricatures* (New Haven: Yale University Press, 1997), s. 16; *A Christmas Garland*, yay.

haz. N. John Hall (New Haven: Yale University Press, 1993), s. xi.

Evelyn Waugh, *Essays, Articles and Reviews*, yay. haz. Donat Gallagher (Londra: Methuen, 1983), s. 304.

Gore Vidal, 'The Satiric World of Evelyn Waugh', *New York Times* (7 Ocak 1962). George Orwell, *Leader* (28 Temmuz 1945).

Geoffrey Grigson (yay. haz.), *The Oxford Book of Satirical Verse* (Oxford: Oxford University Press, 1980), s. v.

VII. Bölüm: Şakanın Ötesinde

Flann O'Brien, Colm Tóibín, 'Flann O'Brien's Lies, *London Review of Books* (5 Ocak 2012).

Friedrich Nietzsche, *Philosophical Writings*, yay. haz. Reinhold Grimm ve Caroline Molina y Vedia (New York: Continuum, 1997), s. 241.

Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to the Unconscious* (1905) çev. Joyce Crick (Londra: Penguin, 2002), s. 98-9; 'Humour' (1928), *The Penguin Freud Reader*, yay. haz. Adam Phillips (Londra: Penguin, 2006), s. 561, 566.

Horace Walpole, *The Idea of Comedy: Essays in Prose and Verse* adlı eserden alıntı, yay. haz. W. K. Wimsatt (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969), s. 193.

Plato, *Symposium*, *The Idea of Comedy*, yay. haz. W. K. Wimsatt (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969), s. 6.

Christopher Fry, 'Comedy', *The Adelphi*, 27.1 (Kasım 1950), s. 28.

Aristophanes, 'trugoidia' üzerine, bkz. M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 2000), s. 42ff, 435.

Stephen Halliwell, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), s. 129-30.

Max Eastman, *The Sense of Humor* (Londra: Scribner, 1921), s. 11.

D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (1971; Londra: Routledge, 2005), s. 89.

André Breton, *Anthology of Black Humor* (San Fransisco, CA: City Lights Books, 1997), s. xix.

Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (1844), çev. R. B. Haldane ve J. Kemp (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1907-9), s. 282.

Luigi Pirandello, *On Humor* (1920), çev. Antonio Illiano ve Daniel S. Testa (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977), s. 118.

Nikolai Gogol, komedya üzerine, Donald Fanger tarafından alıntılanır, *The Creation of Nikolai Gogol* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), s. 125.

Anton Chekhov, 'başarı' üzerine, Ronald Hingley, *Chekhov* adlı eserden alıntı (Londra: Allen and Unwin, 1950), s. 211.

Thomas Mann, *Altes und Neues* (Stockholm: Fischer, 1953), s. 501.

Samuel Beckett, *Endgame* üzerine, *Beckett in The Theatre* adlı eserden alıntı, c. I., yay haz. Dougald McMillan ve Martha Fehsenfeld (Londra: John Calder, 1988), s. 210.

Thomas Nagel, 'The Absurd', *Mortal Questions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), s. 21.

Samuel Beckett, Thomas Mac Greevy'e mektup, 9 Eylül 1935 (Trinity College Dublin MS 10381).

Helmuth Plessner, *Laughing and Crying: A Study of The Limits of Human Behaviour*, çev. James Spencer Churchill ve Marjorie Grene (Evanston: Northwestern University Press, 1970), s. 79, 114.

VIII. Bölüm: Son Oyun

Michel de Montaigne, *The Complete Essays*, çev. M. A. Screech (Londra: Penguin, 1991), s. 283, 340.
Sigmund Freud, 'Thoughts on Times of War and Death' (1915), *Collected Papers* (Londra: Hogarth, 1925), iv. s. 304-5.
Hallam Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, 2 cilt (Londra: Macmillan, 1897), i. 326.
Northrop Frye, 'The Argument of Comedy', *English Institute Essays: 1948*, yay. haz. D. A. Robertson (New York: Columbia University Press, 1949), s. 66, 64.
Giorgio Agamben, 'Comedy', *The End of the Poem*, çev. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999), s. 8.
Eugenio Montale, 'Finche l'assedio dura...' (1973), Eric Griffiths ve Matthew Reynolds (yay. haz.), *Dante in English* adlı eserden alıntı (Londra: Penguin, 2005), s. lxxxv.
Samuel Taylor Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, yay. haz. Thomas Middleton Raysor (Londra: Constable, 1936), s. 118, 119.
Emily Dickinson, *Letters of Emily Dickinson*, yay. haz. Mabel Loomis Todd (Mineola, NY: Dover, 2003), s. 67.
Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript* to Philosophical Fragments, c. 1, yay. haz. ve çev. How-

ard V. Hong ve Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1992), s. 462.

Franz Kafka, Michael Wood, *Franz Kafka* adlı eserden alıntı (Londra: Northcote, 2003), s. 17, 13; Max Brod, *Kafka: A Biography*, çev. G. H. Roberts (Londra: Secker and Warburg, 1947), s. 139.

Woody Allen, *Complete Prose* (Londra: Picador, 1997), s. 369, 15, 173, 8, 186.

Alenka Zupancic, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), s. 49, 53.

Eric Bentley, *The Life of the Drama* (Londra: Methuen, 1969), s. 301.

T.G.A. Nelson, *Comedy: The Theory of Comedy in Literature, Drama, and Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 1990), s. 2, 46.

Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981), s. 54, 186, 216.

Howard Hawks, Peter Bogdanovich, *Who The Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors* adlı eserden alıntı (New York: Knopf, 1997), s. 305-6.

Ek Okumalar

Komedya kuramı antolojileri

J. Figueroa-Dorrego ve C. Larkin-Galinanes (yay. haz.), *A Source Book of Literary and Philosophical Writings About Humour and Laughter* (Londra: Edwin Mellen Press, 2009).

Paul Lauter (yay. haz.), *Theories of Comedy* (New York: Anchor Books, 1964).

John Morreall (yay. haz.), *The Philosophy of Laughter and Humor* (New York: State University of New York Press, 1987).

W. K. Wimsatt (yay. haz.), *The Idea of Comedy: Essays in Prose and Verse* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969).

Komedyaya giriş

Richard Boston, *An Anatomy of Laughter* (Londra: Collins, 1974).

Maurice Charney, *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 1978).

Simon Critchley, *On Humour* (Londra: Routledge, 2002).

Simon Dentith, *Parody* (Londra: Routledge, 2000).

Dustin Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction* (Lexington: University Press of Kentucky, 1994).
Hugh Haughton (yay. haz.), 'Introduction', *The Chatto Book of Nonsense Poetry* (Londra: Chatto and Windus, 1988).
Howard Jacobson, *Seriously Funny: From the Ridiculous to the Sublime* (Londra: Viking, 1997).
John Morreall, *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009).
T. G. A. Nelson, *Comedy: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1990).
D. J. Palmer (yay. haz.), *Comedy: Developments in Criticism* (Houndmills: Palgrave, 1992).
Andrew Stott, *Comedy* (New York: Routledge, 2005).

Daha ayrıntılı çalışmalar

Michael Billig, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (Nottingham, Sage, 2005).
Jan Bremmer ve Herman Roodenburg (yay. haz.), *A Cultural History of Humour From Antiquity to The Present Day* (Cambridge: Polity, 1997).
Terry Castle, *Masquerade and Civilization: Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1986).
Michael Cordner, Peter Holland ve John Kerrigan (yay. haz.), *English Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
Robert C. Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art* (Princeton, MA: Princeton University Press, 1960).
William Empson, 'Alice in Wonderland: The Child as Swain', *Some Versions of Pastoral* (1935; New York: New Directions, 1974).

William Empson, 'Wit in the *Essay on Criticism*', 'The Praise of Folly' ve 'Fool in *Lear*', *The Structure of Complex Words* (1951; Londra: Penguin, 1995).
Roger B. Henkle, *Comedy and Culture: England 1820-1900* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).
Harry Levin, *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory and Practice of Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 1987).
Michael North, *Machine-Age Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 2009).
Claude Rawson (yay. haz.), *English Satire and the Satiric Tradition* (Oxford: Blackwell, 1984).
Claude Rawson, *Satire and Sentiment, 1660-1830: Stress Points in the English Augustan Tradition* (New Haven: Yale University Press, 2000).
Walter Redfern, *French Laughter: Literary Humour from Diderot to Tournier* (Oxford: Oxford University Press, 2008).
Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979).
Stuart Tave, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Chicago: Chicago University Press, 1967).
Richard Terry, *Mock-Heroic from Butler to Cowper: An English Genre and Discourse* (Aldershot: Ashgate, 2005).

Klasik bakış açıları

A. M. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Francis MacDonald Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (New York, Anchor, 1961).
Kenneth Dover, *Aristophanic Comedy* (Berkeley: University of California Press, 1972).
Stephen Halliwell, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).
N. J. Lowe, *Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).
Maria Plaza, *The Function of Humour in Roman Verse Satire: Laughing and Lying* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
Ralph M. Rosen, *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
M. S. Silk, *Aristophanes and The Definition of Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

Kahkaha üzerine

David Appelbaum, 'The Laugh', *Voice* (New York: State University of New York, 1991).
Charles Baudelaire, 'On The Essence of Laughter', *Selected Writings on Art and Literature*, çev. S. E. Charvet (Londra: Penguin, 2006).
James Beattie, *On Laughter and Ludicrous Composition*, 3. Baskı (Londra: Dilly, 1779).
Max Beerbohm, 'Laughter', *And Even Now* (Londra: Heinemann, 1920).
Henri Bergson, *Laughter* (1900), *Comedy*, yay. haz. Wylie Sypher (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

Mikkel Borch-Jacobsen, 'The Laughter of Being', *Bataille: A Critical Reader*, yay. haz. Fred Botting ve Scott Wilson (Oxford: Blackwell, 1998).

Brian Boyd, 'Laughter and Literature: A Play Theory of Humor', *Philosophy and Literature*, 28 (2004), s. 1-22.

Ronald de Sousa, 'When is it Wrong to Laugh?', *The Rationality of Emotion* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987).

Toby Garfitt, Edith McMorran ve Jane Taylor (yay. haz.), *The Anatomy of Laughter* (Londra: Legenda, 2005).

Anca Parvulescu, *Laughter: Notes on A Passion* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010).

Helmuth Plessner, *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behaviour*, çev. James Spencer Churchill ve Majorie Grene (Evanston: Northwestern University Press, 1970).

Robert R. Provine, *Laughter: A Scientific Investigation* (Londra: Faber and Faber, 2000).

V. S. Ramachandran ve Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain* (Londra: Harper Perennial, 2005).

Şaka üzerine

Jimmy Carr ve Lucy Greeves, *The Naked Jape: Uncovering the Hidden World of Jokes* (Londra: Michael Joseph, 2006).

Ted Cohen, *Jokes: Philosophical Thoughts on Joking Matters* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

Mary Douglas, 'Jokes', *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*, 2. Baskı (New York ve Londra: Routledge, 1999).

Jim Holt, *Stop Me If You've Heard This: A History and Philosophy of Jokes* (Londra: Profile, 2008).

Matthew M. Hurley, Daniel C. Dennett ve Reginald B. Adams, Jr., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011).

Christopher Ricks, 'The Irish Bull', *Beckett's Dying Words* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

Paolo Virno, 'Jokes and Innovative Action', *Multitude: Between Innovation and Negation*, çev. Isabella Bertoletti, James Cascaito ve Andrea Casson (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).

Oyun kuramı

Roger Caillois, çev. Meyer Barash, *Man, Play and Games* (Chicago, IL: University of Illinois Press, 2001).

Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element of Culture* (Boston: Beacon Press, 1950).

Mihail Spariosu, *Dionysus Reborn: Play and The Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse* (Ithaca & Londra: Cornell University Press, 1989).

Jean Piaget, *Play, Dreams and Imitation in Childhood*, çev. C. Gattegno ve F. M. Hodgson (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1951).

Brian Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play* (Cambridge, MA: Harvard U. S., 2001).

D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (1971; Londra: Routledge, 2002).

Drama

C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959).

Albert Bermel, *Farce: A History from Aristophanes to Woody Allen* (New York: Simon and Schuster, 1982).
Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, 3. Baskı (Londra: Penguin, 1991).
Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York: Columbia University Press, 1965).
Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (Londra: Bodley Head, 1967).
Charles Lamb, 'On The Artificial Comedy of the Last Century', *Selected Prose*, yay. haz. Adam Phillips (Londra: Penguin, 1985).
Alexander Leggatt, *English Stage Comedy 1490-1990* (Londra: Routledge, 1998).
Erich Segal, *The Death of Comedy* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001).
J. L. Styan, *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, 2.Baskı (Cambridge: Cambridge University Press, 1968).

Film

James Agee, 'Comedy's Greatest Era', *Life* (5 Eylül 1949).
Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).
Noel Carroll, *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2007).
Alex Clayton, *The Body in Hollywood Slapstick* (Jefferson, NC: McFarland, 2007).
Alan Dale, *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in the*

American Movies (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).
Raymond Durgnat, *The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image* (Londra: Faber and Faber, 1969).
Andrew S. Horton (yay. haz.), *Comedy, Cinema, Theory* (Berkeley, CA: University of California Press, 1991).
Walter Kerr, *The Silent Clowns* (New York: Knopf, 1975).

Görsel komedya

Jean Clair (yay. haz.), *The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown* (New Haven: Yale University Press, 2004).
Vic Gatrell, *City of Laughter: Sex and Satire in the Eighteenth-Century London* (Londra: Atlantic, 2007).
Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and The Art of Laughter* (Berkeley, CA: University of California Press, 2006).
Richard Godfrey, *James Gillray: The Art of Caricature* (Londra: Tate, 2001).
Michele Hannoosh, *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1992).
C. McPhee ve N. Orenstein, *Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine* (New York: Yale University Press, 2011).
Angus Trumble, *A Brief History of the Smile* (New York: Perseus, 2004).

Aptal, düzenbaz, soytarı, palyaço ve 'stand-up'çılar üzerine

Oliver Double, *Stand-Up: On Being a Comedian* (Londra: Methuen, 1997).

Dario Fo, *The Tricks of The Trade* (New York: Methuen, 1991).

Lewis Hyde, *Trickster Makes the World: How Disruptive Imagination Creates Culture* (Londra: Canongate, 1998).

Carl Gustav Jung, 'On the Psychology of the Trickster Figure', *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, çev. R. F. C. Hull (Londra: Routledge, 2003).

Arthur Koestler, 'The Jester ', *The Act of Creation* (Londra: Hutchinson, 1964).

Stewart Lee, *How I Escaped My Certain Fate: The Life and Deaths of a Stand-Up Comedian* (Londra: Faber and Faber, 2010).

Norman Manea, *On Clowns: The Dictator and the Artist* (Londra: Faber and Faber, 1994).

Louise Peacock, *Serious Play: Modern Clown Performance* (Chicago, IL: Chicago University Press, 2009).

Andrew McConnell Stott, *The Pantomime Life of Joseph Grimaldi* (Londra: Canongate, 2009).

R. F. Storey, *Pierrots on The Stage of Desire: Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime* (Princeton, MA: Princeton University Press, 1992).

Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (New York: Anchor, 1961).

William Willeford, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jester and Their Audience* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1969).

Anton Zijderveld, *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1982).

Dini bakış açıları

Giorgio Agamben, 'Comedy', *The End of the Poem*, çev. Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999).

Peter Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience* (Berlin ve New York: Walter de Gruyter, 1997).

Harvey Cox, *The Feast of Fools: A Theological Essay on Festivity and Fantasy* (New York: Harper and Row, 1969).

Northrop Frye, 'The Argument of Comedy', *English Institute Essays: 1948*, yay. haz. D. A. Robertson (New York: Columbia University Press, 1949).

Ingvild Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion* (Londra: Routledge, 1997).

M. A. Screech, *Laughter at the Foot of the Cross* (Londra: Allen Lane, 1997).

Psikoloji/psikanaliz

Christopher Bollas, 'Cracking Up', *Cracking Up: The Work of Unconscious Experience* (New York: Hill and Wang, 1995).

Sandor Ferenczi, 'Laughter' (1913), *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis*, çev. Eric Mosbacher (Londra: Karnac, 2002).

Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to The Unconscious*, çev. Joyce Crick (Londra: Penguin, 2002).

Sigmund Freud, 'Humour', *The Penguin Freud Reader*, yay. haz. Adam Phillips (Londra: Penguin, 2006).

Norman N. Holland, *Laughing: A Psychology of Humour* (Ithaca & Londra: Cornell University Press, 1982).

Adam Phillips, 'Jokes Apart', *Promises, Promises* (Londra: Faber and Faber, 2000).
Adam Phillips, 'On Being Laughed At', *Equals* (Londra: Faber and Faber, 2002).

Kuramlar ve felsefi düşünceler

Theodor Adorno, 'Is Art Light-hearted?', *Notes to Literature: Volume II*, çev. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1992).
W. H. Auden, 'Notes on the Comic', *The Dyer's Hand* (New York: Vintage, 1968).
Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (1965), çev. Helene Iswolsky (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984).
H. Buckley, *The Morality of Laughter* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003).
K. Chesterton, *Encyclopedia Britannica*'nın 'Humour' tanımı (1938).
Samuel Taylor Coleridge, 'Wit and Humor', *Miscellaneous Criticism*, yay. haz. Thomas Middleton Raysor (Londra: Constable, 1936).
Terry Eagleton, 'Carnival and Comedy: Bakhtin and Brecht', *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (Londra: Verso, 1981).
Max Eastman, *Enjoyment of Laughter* (1936; repr. New Brunswick, NJ: Transaction, 2009).
Ralph Waldo Emerson, 'The Comic', *Letters and Social Aims* (Londra: Chatto & Windus, 1876).
Northrop Frye, 'The Mythos of Spring: Comedy', *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957).

R. B. Gill, 'Why Comedy Laughs: The Shape of Laughter and Comedy, *Literary Imagination*, 8. 2 (Bahar 2006), s. 233-50.

Eric Griffiths, 'Ludwig Wittgenstein and the comedy of errors', *English Comedy*, yay. haz. Michael Cordner, Peter Holland ve John Kerrigan (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

William Hazlitt, 'On Wit and Humour' (1819), *Lectures on the English Comic Writers, The Complete Works of William Hazlitt*, yay. haz. S. S. Howe, 21 cilt (Londra: Dent, 1930-34).

Thomas Hobbes, 'Human Nature' Bölüm 8, Kısım 13, *English Works*, c. 4, yay. haz. William Molesworth (Londra: Bohn, 1840).

Frances Hutcheson, *Reflections Upon Laughter* (Glasgow: Baxter, 1750).

Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement*, Cilt II, Kısım 54 (1790), çev. Paul Guyer ve Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript* to Philosophical Fragments, Volume 1, yay. haz. ve çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1992).

Susanne Langer, 'The Comic Rhythm', *Feeling and Form* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1953).

Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body* (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1982).

George Meredith, *An Essay on Comedy and The Uses of The Comic Spirit* (1877), *Comedy*, yay. haz. Wylie Sypher (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

Thomas Nagel, 'The Absurd', *Mortal Questions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, çev. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1974).

Thomas C. Oden (yay. haz.), *The Humor of Kierkegaard: An Anthology* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004).

Luigi Pirandello, *On Humor* (1920), çev. Antonio Illiano ve Daniel S. Testa (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977).

Jean Paul Richter, *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's School for Aesthetics*, yay. haz. Margaret R. Hale (Detroit: Wayne State University Press, 1973).

Lord Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), yay. haz. L. Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Marie Collins Swabey, *Comic Laughter: A Philosophical Essay* (New Haven: Yale University Press, 1961).

Alenka Zupancic, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).

KÜLTÜR KİTAPLIĞI

1- **SOKRATES**, Louis-André Dorion, Mart 2005
2- **NAPOLÉON**, Thierry Lentz, Mart 2005
3- **BİLİM-KURGU**, Jacques Baudou, Mart 2005
4- **ANADOLU UYGARLIKLARI**, Marc Desti, Nisan 2005
5- **PSİKANALİZ**, Daniel Lagache, Nisan 2005
6- **SOSYAL BİLİMLER**, Dominique Desjeux, Nisan 2005
7- **HİTİTLER**, Isabelle Klock-Fontanille, Mayıs 2005
8- **SOSYAL PSİKOLOJİ**, Jean Maisonneuve, Mayıs 2005
9- **YUNAN MİTOLOJİSİ**, Pierre Grimal, Mayıs 2005
10- **EMPRESYONİZM**, Marina Ferretti Bocquillon, Haziran 2005
11- **MEZHEPLER**, Nathalie Luca, Haziran 2005
12- **ŞARABIN TARİHİ**, Jean-François Gautier, Haziran 2005
13- **FELSEFE AKIMLARI**, Dominique Folscheid, Temmuz 2005
14- **JEAN-PAUL SARTRE**, Annie Cohen-Solal, Temmuz 2005
15- **HAÇLILAR**, Cécile Morrisson, Temmuz 2005
16- **İNGİLİZ EDEBİYATI**, Jean Raimond, Ağustos 2005
17- **ÜNİVERSİTELERİN TARİHİ**, C. Charle & J. Verger, Ağustos 2005
18- **CAZ**, Lucien Malson & Christian Bellest, Ağustos 2005
19- **TAPINAK ŞÖVALYELERİ**, Régine Pernoud, Eylül 2005
20- **ÇAĞDAŞ SANAT**, Anne Cauquelin, Eylül 2005
21- **BİLİM TARİHİ**, Pascal Acot, Eylül 2005
22- **DİNLER**, Paul Poupard, Ekim 2005
23- **ANTROPOLOJİ**, Marc Augé & Jean-Paul Colleyn, Ekim 2005
24- **KAPİTALİZM**, Claude Jessua, Ekim 2005
25- **BLUES**, Gérard Herzhaft, Kasım 2005
26- **NIETZSCHE**, Jean Granier, Kasım 2005
27- **JEOPOLİTİK**, Alexandre Defay, Kasım 2005
28- **RUS EDEBİYATI**, Jean Bonamour, Mart 2006
29- **BİLİM FELSEFESİ**, Dominique Lecourt, Mart 2006
30- **BUDACILIK**, Henri Arvon, Mart 2006
31- **BABİL**, Béatrice André-Salvini, Nisan 2006
32- **FANTASTİK EDEBİYAT**, Jean-Luc Steinmetz, Nisan 2006
33- **ANKSİYETE VE KAYGI**, André Le Gall, Nisan 2006
34- **ÇOCUK PSİKOLOJİSİ**, Olivier Houdé, Mayıs 2006
35- **SCHOPENHAUER**, Edouard Sans, Mayıs 2006
36- **ANTİK MISIR**, Sophie Desplancques, Mayıs 2006
37- **VİKİNGLER**, Pierre Bauduin, Haziran 2006

38- **VAROLUŞÇULUK**, Jacques Colette, Haziran 2006
39- **SANAT TARİHİ**, Xavier Barral I Altet, Haziran 2006
40- **ROMA İMPARATORLUĞU**, Patrick Le Roux, Temmuz 2006
41- **KIERKEGAARD**, Olivier Cauly, Temmuz 2006
42- **ALMAN EDEBİYATI**, Jean-Louis Bandet, Temmuz 2006
43- **MAYALAR**, Paul Gendrop, Ağustos 2006
44- **MİMARLIK TARİHİ**, Gérard Monnier, Ağustos 2006
45- **DİYABET**, Jean & Charles Darnaud, Ağustos 2006
46- **AVRUPA BİRLİĞİ**, Jean-Luc Mathieu, Eylül 2006
47- **DİLBİLİM**, Jean Perrot, Eylül 2006
48- **AZTEKLER**, Jacques Soustelle, Eylül 2006
49- **DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**, David Hopkins, Kasım 2006
50- **KÜRESELLEŞME**, Manfred B. Steger, Kasım 2006
51- **HAYVAN HAKLARI**, David DeGrazia, Kasım 2006
52- **HIRİSTİYANLIK**, Linda Woodhead, Aralık 2006
53- **GAZETECİLİK**, Ian Hargreaves, Aralık 2006
54- **EVRİM**, Brian & Deborah Charlesworth, Aralık 2006
55- **İSPANYA İÇ SAVAŞI**, Pierre Vilar, Ocak 2007
56- **YARATICILIK**, Michel-Louis Rouquette, Ocak 2007
57- **FELSEFENİN DOĞUŞU**, Giorgio Colli, Ocak 2007
58- **ANTİK FELSEFE**, Jean-Paul Dumont, Şubat 2007
59- **İNKALAR**, Henri Favre, Şubat 2007
60- **YAZIN KURAMI**, Jonathan Culler, Şubat 2007
61- **SOSYAL VE KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ**, Monaghan & Just, Nisan 2007
62- **SPINOZA**, Roger Scruton, Nisan 2007
63- **TANGO**, Remi Hess, Nisan 2007
64- **İTALYAN EDEBİYATI**, Christian Bec & François Livi, Mayıs 2007
65- **DARWIN VE DARWINCİLİK**, Patrick Tort, Mayıs 2007
66- **SİYONİZM**, Ilan Greilsammer, Mayıs 2007
67- **FOBİLER**, Paul Denis, Ağustos 2007
68- **KLASİK SANAT**, Mary Beard & John Henderson, Ağustos 2007
69- **PLATON VE AKADEMİA**, Jean Brun, Ağustos 2007
70- **HABERMAS**, James Gordon Finlayson, Eylül 2007
71- **FREUD**, Roland Jaccard, Eylül 2007
72- **KAFKA**, Ritchie Robertson, Eylül 2007
73- **FENOMENOLOJİ**, Jean-François Lyotard, Ekim 2007
74- **EROTİZM**, Roger Dadoun, Ekim 2007
75- **TARİH**, John H. Arnold, Ekim 2007
76- **HOMEROS**, Jacqueline de Romilly, Aralık 2007
77- **ARİSTOTELES VE LİSE**, Jean Brun, Aralık 2007

78- **ANARŞİZM**, Colin Ward, Aralık 2007
79- **BİZANS TARİHİ**, Jean-Claude Cheynet, Mart 2008
80- **BARTHES**, Jonathan Culler, Haziran 2008
81- **ŞİZOFRENİ**, Marc-Louis Bourgeois, Haziran 2008
82- **İSLAM**, Dominique Sourdel, Eylül 2008
83- **SANAT KURAMI**, Cynthia Freeland, Eylül 2008
84- **PLATON**, Jean-François Mattéi, Eylül 2008
85- **FEMİNİZM**, Margaret Walters, Ocak 2009
86- **DESCARTES**, Tom Sorell, Ocak 2009
87- **KELTLER**, Venceslas Kruta, Ocak 2009
88- **MAX WEBER**, Laurent Fleury, Temmuz 2009
89- **RETORİK**, Michel Meyer, Temmuz 2009
90- **DEVLET**, Renaud Denoix de Saint Marc, Temmuz 2009
91- **SALSA VE LATİN CAZ**, Isabelle Leymarie, Ocak 2010
92- **FOUCAULT**, Gary Gutting, Ocak 2010
93- **İNSAN HAKLARI**, Andrew Clapham, Ocak 2010
94- **POETİKA**, Michel Jarrety, Mayıs 2010
95- **RUS DEVRİMİ**, S. A. Smith, Mayıs 2010
96- **FOTOĞRAF**, Roger Bellone, Mayıs 2010
97- **GALILEO**, Georges Minois, Ağustos 2010
98- **EPİSTEMOLOJİ**, Hervé Barreau, Ağustos 2010
99- **KEYNES VE KEYNESÇİLİK**, Pierre Delfaud, Ağustos 2010
100- **HEGEL VE HEGELCİLİK**, Jean-François Kervégan, Mart 2011
101- **ERGEN DEPRESYONU**, Henri Chabrol, Mart 2011
102- **MODA**, Dominique Waquet & Marion Laporte, Mart 2011
103- **LOCKE**, John Dunn, Ağustos 2011
104- **KÜRESEL ISINMA**, Mark Maslin, Ağustos 2011
105- **BAROK**, Victor-Lucien Tapié, Ağustos 2011
106- **BHAGAVADGITA**, Anonim, Eylül 2011
107- **HİNDUİZM**, Korhan Kaya, Eylül 2011
108- **İKTİSAT**, Partha Dasgupta, Eylül 2011
109- **SHAKESPEARE**, Germaine Greer, Aralık 2011
110- **SENFONİ**, Rémi Jacobs, Aralık 2011
111- **HUKUK FELSEFESİ**, Michel Troper, Aralık 2011
112- **RAMAYANA**, Anonim, Ocak 2012
113- **DEMOKRASİ**, Bernard Crick, Mart 2012
114- **FRANKFURT OKULU**, Paul-Laurent Assoun, Mart 2012
115- **KİTABIN TARİHİ**, Albert Labarre, Mart 2012
116- **MİT**, Robert A. Segal, Haziran 2012
117- **MODERN ÇİN**, Rana Mitter, Haziran 2012

118- **DÜŞLER**, J. Allan Hobson, Haziran 2012
119- **RÖNESANS**, Jerry Brotton, Kasım 2012
120- **PARANOYA**, Sophie de Mijolla-Mellor, Kasım 2012
121- **KITA FELSEFESİ**, Simon Critchley, Kasım 2012
122- **İDEOLOJİ**, Michael Freeden, Aralık 2012
123- **RÖNESANS SANATI**, Geraldine A. Johnson, Aralık 2012
124- **SOĞUK SAVAŞ**, Robert J. McMahon, Mart 2013
125- **MARX**, Peter Singer, Mart 2013
126- **POSTYAPISALCILIK**, Catherine Belsey, Mart 2013
127- **YUNAN SANATI**, Jean-Jacques Maffre, Haziran 2013
128- **MATEMATİK**, Timothy Gowers, Haziran 2013
129- **PSİKİYATRİ TARİHİ**, Jacques Hochmann, Haziran 2013
130- **ORTAÇAĞ FELSEFESİ**, Alain de Libéra, Ağustos 2013
131- **TASARIM**, John Heskett, Ağustos 2013
132- **TRAJEDİ**, Adrian Poole, Ekim 2013
133- **MODERNİZM**, Christopher Butler, Ekim 2013
134- **KÜBİZM**, Pierre Cabanne, Kasım 2013
135- **SOSYALİZM**, Michael Newman, Kasım 2013
136- **JUNG**, Anthony Stevens, Ocak 2014
137- **KUANTUM**, John Polkinghorne, Ocak 2014
138- **FAŞİZM**, Kevin Passmore, Nisan 2014
139- **KAOS**, Leonard Smith, Nisan 2014
140- **DERRIDA**, Simon Glendinning, Mayıs 2014
141- **MASONLUK**, Paul Naudon, Ağustos 2014
142- **ZEN**, Jean-Luc Toula-Breysse, Ağustos 2014
143- **BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI**, Michael Howard, Eylül 2014
144- **TIP TARİHİ**, William Bynum, Ekim 2014
145- **HEIDEGGER**, Michael Inwood, Ekim 2014
146- **KABALA**, Joseph Dan, Mart 2015
147- **İNSAN EVRİMİ**, Bernard Wood, Nisan 2015
148- **DÜNYA MÜZİĞİ**, Philip V. Bohlman, Nisan 2015
149- **SOYUT SANAT**, Alain Bonfand, Haziran 2015
150- **FRANSIZ DEVRİMİ**, William Doyle, Haziran 2015
151- **İMPARATORLUK**, Stephen Howe, Temmuz 2015
152- **GANDHİ**, Robert Deliège, Temmuz 2015
153- **ZEKÂ**, Ian J. Deary, Eylül 2015
154- **ANTİK FELSEFE**, Julia Annas, Eylül 2015
155- **ELEMENTLER**, Philip Ball, Ekim 2015
156- **PARİS'İN TARİHİ**, Yvan Combeau, Ekim 2015
157- **KARTACA**, Maria Giulia Amadasi Guzzo, Aralık 2015

158- **HOBBES**, Richard Tuck, Aralık 2015
159- **ABD TARİHİ**, Réne Rémond, Mart 2016
160- **CADILIK**, Malcolm Gaskill, Mart 2016
161- **SOSYOLOJİ**, Steve Bruce, Nisan 2016
162- **WITTGENSTEIN**, A. C. Grayling, Nisan 2016
163- **FİLM**, Michael Wood, Nisan 2016
164- **KUŞKUCULUK**, Carlos Lévy, Ağustos 2016
165- **TARİHÖNCESİ**, Chris Gosden, Ağustos 2016
166- **1871 KOMÜNÜ**, Jacques Rougerie, Ekim 2016
167- **MANTIK**, Graham Priest, Şubat 2017
168- **GEZEGENLER**, David A. Rothery, Şubat 2017
169- **MACHIAVELLI**, Quentin Skinner, Haziran 2017
170- **ARAPLARIN TARİHİ**, Dominique Sourdel, Haziran 2017
171- **ANTİSEMİTİZM**, Pierre-André Taguieff, Eylül 2017
172- **BEAT KUŞAĞI**, David Sterritt, Eylül 2017
173- **PSİKANALİZİN TARİHİ**, Roger Perron, Aralık 2017
174- **HİNDUİZM**, Kim Knott, Aralık 2017
175- **ETİK**, Simon Blackburn, Aralık 2017
176- **LAİKLİK**, Guy Haarscher, Şubat 2018

KOMEDYA

MATTHEW BEVIS

Türkçesi: SİNEM AKŞEN

AKTÖR WARREN BEATTY'NİN BİR LATİFESİ KOMİK UNSURU ŞÖYLE TANIMLAR: "BENİM AYAK TIRNAĞIMI İNCİTMEM BİR TRAJEDİDİR, SENİN BİR KANALİZASYON ÇUKURUNA DÜŞÜP BOĞULARAK ÖLMENSE KOMEDİ." BU KIŞKIRTICI ÇIKIŞ NOKTASI, KOMEDYANIN İLK BAKIŞTA ZARARSIZ GİBİ GÖRÜNEN YIKICI KUDRETİNİN BİR GÖSTERGESİ OLABİLİR Mİ? EDEBİYATTAN SAHNEYE, TELEVİZYON EKRANINDAN GÜNDELİK GAZETE SÜTUNLARINA DEK HER YERDE VARLIĞINI HİSSETTİREN BU OLGU, BAZI BASİT VE DÜZANLAMLI KARŞILIKLARIN KALIBINA HEMEN HEMEN HİÇBİR ZAMAN SIĞMIYOR. ELİNİZDEKİ ÇALIŞMA, TÜM BU KISTAS VE ÖLÇÜTLERİ BAŞ DÖNDÜRÜCÜ BİR HIZLA İHLAL EDEN KOMEDYANIN GÜCÜNE AYNI HEVES VE MUZİPLİKLE AYAK UYDURUYOR.

Kültür Kitaplığı: 177; Edebiyat: 14

D

